

**Smells Like Spleen Spirit: O Decadentismo na América
da Segunda Metade do Século XX**

José Camilo Marques Rosa

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LÍNGUAS, LITERATURAS E
CULTURAS**

Junho de 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação
científica de Teresa Botelho.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

Smells Like Spleen Spirit: O Decadentismo na América da Segunda Metade do Século XX

José Camilo Marques Rosa

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo, *Beats*, Música popular, *Grunge*

RESUMO: Através de uma leitura pormenorizada dos textos em epígrafe e à luz das mudanças sociais e culturais da história dos Estados Unidos da América, a minha investigação destina-se a determinar em que medida o decadentismo nascido em França no final do século XIX, com autores como Rimbaud e Baudelaire, influenciou o trabalho de escritores do século XX, como a geração *Beat*, e como essa estética se transpôs para a música popular durante os anos 60 do século XX, através de nomes como Bob Dylan e Jim Morrison. Pretende-se também demonstrar a forma como, nos anos 90, essa estética foi recuperada por um movimento musical em Seattle denominado *grunge*, mais concretamente nas canções de Kurt Cobain. Fulcral a este trabalho é uma investigação das mudanças sociais e culturais da história dos Estados Unidos para que se possa entender a influência que tiveram nos autores.

KEYWORDS: Decadentism, Beats, Popular music, Grunge

ABSTRACT: Through a close reading of the above texts and in the light of United States of America cultural and social changes, my research is aimed at establishing in to what extent the decadentism, which was born in France near the end of the XIX century with authors like Rimbaud and Baudelaire, influenced the work of writers from the XX century, like the beat generation, and the way that this aesthetics was transposed into popular music during the sixties through names like Bob Dylan and Jim Morrison. One of the goals is also to demonstrate the way that this aesthetics was recovered by a Seattle musical movement named grunge, more precisely in Kurt Cobain songs. Elemental to this work is an investigation of America's cultural and social changes in a way to understand the influence they had on the authors.

Índice

Introdução.....	1
I - O Decadentismo na América	
I.1 - Pensar o Decadentismo.....	4
I.2 - O Aparecimento do Decadentismo na América.....	7
II - Do <i>Baby-Boom</i> ao <i>Boom</i> dos <i>Beats</i>	
II.1 – Da Decadência à Prosperidade.....	15
II.2 – The Beat of the Youth.....	17
III – A Literatura na Música Popular	
III.1 – À Sombra do Vietname	28
III.2 A Escrita da Música e a Música da Escrita.....	31
IV - Kurt Cobain, Decadente ou Decadentista?	
IV.1 – Entre o optimismo e o decadentismo.....	41
IV.1 – O Som de Seattle e Kurt Cobain.....	44
Conclusão.....	64
Bibliografia.....	67

Introdução

Esta dissertação visa contribuir para o estudo da estética decadentista quer na literatura quer na música nos Estados Unidos desde o século XIX até aos anos 90 do século XX, bem como analisar de que forma um país dominado por um *ethos* optimista cria espaço para uma cultura decadentista e avaliar como é que esta cultura corresponde às ansiedades de sectores particulares da sociedade americana, tornando possível a absorção dessa dissidência na malha cultural do país.

A música e a literatura, em particular a poesia, são duas artes que já se cruzaram por diversas vezes. Há escritores que escrevem poemas para serem musicados e músicos que querem afirmar-se como escritores. Em Portugal, António Lobo Antunes escreve letras de canções para Vitorino e Sérgio Godinho edita livros de poemas. No resto do mundo, podemos referir Tom Waits e Jacques Brel como exemplos de cantores com obra literária publicada. Se nos questionarmos sobre o que é a poesia e analisarmos alguns textos de temas musicais encontraremos aí elementos estilísticos da arte poética, como é visível no caso do hip-hop.

Neste trabalho procurar-se-á encontrar linhas de continuidade e descontinuidade estética entre o legado literário e cultural dos poetas da Paris do século XIX e os artistas musicais que emergem em Seattle no final do século XX. É neste universo que surge Kurt Cobain (1967-1994), vocalista, guitarrista, letrista e compositor dos Nirvana. Ao lermos as letras de Kurt Cobain é possível identificar semelhanças com a escrita de Baudelaire. É intenção deste trabalho provar que estas semelhanças não são aleatórias mas sim fruto de uma linha de continuidade que ligou vários músicos e escritores americanos do século XX.

O decadentismo emergiu na segunda metade do século XIX, aparecendo em França juntamente com o parnasianismo. A poética decadentista era maldita, ou seja, uma poesia marginal, marcada, no entanto, por uma preocupação permanente com a sensibilidade e o estilo. O poeta cultivava frequentemente um estilo de vida que pretende demarcar-se do resto da sociedade, considerada como alienante e que aprisiona os indivíduos nas suas normas e regras, excluindo-se mesmo dela ao adoptar hábitos considerados autodestrutivos, como o abuso de drogas. Os decadentistas desafiavam (tanto na vida como na obra) as normas comportamentais e o bom gosto dominante, indiferentes, senão mesmo orgulhosos, a ofensas que poderiam causar. Esta estética do século XIX tem como uma das principais características o conceito de poeta maldito,

demonstrando obsessão pela arte e pela sua autonomia, evitando atitudes panfletárias. A beleza artificial é estetizada como superior à beleza da natureza, embora esta poesia cultive o feio, o horrível e o estranho. O autor sofre de *mal du siècle*, uma espécie de melancolia e tédio que se traduz numa tristeza doentia designada pela palavra inglesa *spleen*. Baudelaire e Rimbaud são referências obrigatórias na literatura que tomou o decadentismo como estética literária, fazendo do decadentismo uma atitude e procuraram um espaço de ruptura.

Principiaremos por analisar o aparecimento da poética decadentista com Baudelaire e como esta se expandiu até chegar à América ainda no século XIX. Posteriormente discutiremos a hipótese dessa linguagem poética ter sido transportada para os anos 50 do século XX, relacionando-a com a estética *beat*, nomeadamente com a presença da influência do *spleen* em escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs.

Analisar-se-á de seguida o surgimento, nos anos 60, de uma cultura alternativa a que se passou a chamar contra-cultura e que entrou em colisão com a cultura vigente para mais tarde passar a ser integrada nessa mesma cultura dominante. Nesta década, daremos início ao estudo da influência do decadentismo na música contemporânea, nomeadamente, com a chegada ao mundo da pop de uma figura de transição como Bob Dylan, cuja importância reside no facto de ter elevado a música popular a uma espécie de arte poética com as letras de canções a passarem a ter um domínio da língua mais complexo e uma abordagem da realidade mais profunda, passando a ser escutadas como um texto poético. Esta transição da canção para o domínio da poesia abriu portas para um cantor como Jim Morrison afirmar ser a reencarnação de Rimbaud e transpor para as letras das suas canções a estética decadentista.

Finalmente, far-se-á a análise de como a América dos anos 80, sob a presidência optimista de Reagan, na era dos *yuppies* contribuiu indirectamente para a revitalização do decadentismo na música, nomeadamente, em Seattle, no estado de Washington, através de um movimento musical com o nome de *grunge*. Mostrar-se-á como este grupo de músicos constituído aparentemente por jovens pertencentes às classes baixas se apresentou como uma alternativa à *pop* e ao *hair metal*, estilos de música que dominavam os topos comerciais e onde as letras se reduziam ao amor, retratado sem espessura narrativa, ou à “sede de viver” mostrando o lado positivo da vida.

Os Nirvana surgiram neste contexto e representavam a oposição ao optimismo americano criando uma rede de identificação com milhões de jovens americanos. Nas

letras do seu vocalista podemos vislumbrar a influência, não só do decadentismo francês, mas também de alguma da escrita dos *Beats*. Este capítulo pretende analisar a obra de Kurt Cobain, comparando-a com a estética que teve início na segunda metade do século XIX, nomeadamente a escrita de Baudelaire, e que influenciou vários autores quer na música quer na literatura do século XX.

A metodologia passará pela análise comparativa de obras de autores influentes para o *corpus* de Kurt Cobain, nomeadamente, Baudelaire, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Bob Dylan concentrando-se no último capítulo no “letrismo” dos Nirvana, entrecruzando vários domínios do saber como os Estudos Literários, Estudos Culturais e os Estudos Musicais. Em paralelo a uma investigação baseada em discografia, far-se-á referência a alguns filmes sobre os diferentes autores: *Howl* sobre Ginsberg, *Don't Look Back* de D.A. Pennebaker sobre Bob Dylan, *Last Days* de Gus van Sant sobre Kurt Cobain. Estas películas permitem-nos ter uma visão não só da biografia mas como do contexto em que estes artistas estavam inseridos. Realizaremos também observações no âmbito da Sociologia ao estudar com rigor o enquadramento social e cultural da juventude como principal consumidora destes objectos artísticos nas diferentes épocas, para uma melhor compreensão das obras estudadas.

Em suma, esta dissertação pretende responder às seguintes perguntas de investigação: De que forma o *spleen* se alastrou na palavra escrita e cantada nos Estados Unidos da América ao longo da segunda metade do século XX? Que influência tiveram as crises na sociedade Americana dos anos 50 e 60, bem como o optimismo dos anos 80, na escrita de canções e poemas numa estética decadentista? Qual o papel do cantor/poeta/escritor maldito na sociedade norte-americana da segunda metade do século XX? Estas perguntas serão o ponto de partida para esta análise e as respostas para as mesmas pretendem ser o ponto de chegada, isto é, a conclusão.

I - O Decadentismo na América

O presente capítulo pretende clarificar o conceito de decadentismo enquanto descritor cultural e literário, bem como traçar a sua emergência no *fin-de-siècle* francês.

Este capítulo tem também como objectivo analisar a forma como a sensibilidade decadentista encontrou eco na vida cultural americana do final do século XIX, nos diversos núcleos criados nas diferentes cidades.

1.1 - Pensar o Decadentismo.

O decadentismo é um conceito ambíguo que requer clarificação, já que se pode confundir com decadente, ou seja, com a descrição de um momento específico na história de uma sociedade ou segmento da civilização em qualquer tempo histórico. Uma segunda ambiguidade reside em poder ser um estado emocional, psicológico e individual ou uma condição cultural que se reflecte num comportamento colectivo? Para esta dissertação utilizarei o termo decadentismo, em vez de decadente para me referir a uma corrente estética e artística, assim como no francês se utiliza *decadentism*. O conceito de decadência surge primeiramente associado à queda do Império Romano relacionando e dando legitimidade aos ditames da emergente racionalidade clássica. Esse mesmo conceito remete também para uma atmosfera ética e psicológica resultante de um contexto político e socioeconómico que caracterizou a cultura do final do século XIX na Europa, particularmente em França. A decadência compreende a História como um declínio progressivo desde o estado mítico do Paraíso até à derradeira queda, sobressaindo assim um pessimismo cultural.

A impressão de viver numa época terminal atravessa todo o século XIX, sendo disso exemplo o romântico *Mal du siècle*, o *spleen* de Baudelaire ou o *Fin-de-Siècle*, expressão adoptada também por diversas línguas e que se encontra relacionada com outros termos como “literatura decadente” ou “diletantismo”. A consciência do esgotamento cultural da época coabitava com o enfraquecimento do poder político, provocando uma tensão que impelia para uma busca de sensações novas, mais extravagantes e intensas, procurando o requinte da forma. A noção de fim de século caracterizava-se pelo luxo e pela morbidez. Estas análises pessimistas apoiam-se em

acontecimentos históricos como a perda da guerra de 1870/71 por parte da França ou a vitória dos Estados Unidos frente à Espanha na guerra de 1898.

Num âmbito mais restrito, o decadentismo é, na literatura, uma corrente literária francesa que surge em meados do século XIX com o seu apogeu no penúltimo decénio desse mesmo século. Sustenta uma luta contra a moral convencional e contra a estética classicista, dando relevância ao ocultismo em lugar de uma perspectiva positivista ou cientista. Ao afirmar-se como arte de crise, o decadentismo, recusa o predomínio do utilitário da sociedade urbano-industrial unicamente orientado para os valores mercantis e defende uma reacção anti-racionalista e espiritualista. Cultiva o decorativismo sensualista, o antinatural, o artifício e o excesso. O “culto do eu” tem também preponderância numa estética pautada pelo individualismo, onde se encontra uma hipertrofia do *eu* e uma ficcionalização do narcisismo. Entre as temáticas abordadas encontra-se o fascínio pela transgressão e pelo vício, mas igualmente pelo erotismo e amor de rituais lascivos. Os decadentistas recorriam muitas vezes a um imaginário de sangue, necrófilo e horrendo remetendo, por vezes, para o gótico.

Para melhor entendermos a literatura desta época é essencial abordarmos um outro conceito, o simbolismo. Admitindo que o auge destas duas correntes ocorreu em simultâneo, podemos assinalar uma certa indefinição quanto aos limites entre simbolismo e decadentismo, visto que alguns autores são apontados como estando ligados a ambas os estilos literários. Se tivermos em conta que Baudelaire publicou *Les Fleurs du mal*, uma referência obrigatória para a poesia decadentista, em 1857, torna-se evidente que este poemário influenciou poetas de tendências simbolistas como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Baudelaire foi precursor de uma linguagem moderna que deu origem a duas linhas paralelas. A primeira acompanharia o simbolismo de onde brotaram os escritores acima referidos. A segunda conduziria ao decadentismo com autores como Rollinat ou Huyssmans.

As duas tendências partilham temáticas poéticas como a “cultura do eu” e o gosto pelo vício ou pela transgressão. A demonstrar esse desejo de transgressão está o facto da publicação de *Les Fleurs du Mal* ter obrigado Baudelaire a pagar uma multa por atentar contra a moral e os bons costumes, além de ser coagido a retirar seis poemas do volume original, que só foi publicado na íntegra em edições póstumas. Verlaine intitulou os simbolistas de poetas malditos¹, demonstrando também o seu prazer em

¹ Verlaine nomeou uma série de artigos de *Les poètes maudits*, no *Boletim Lutèce*, no qual poetas como Rimbaud ou Mallarmé eram enfatizados.

transgredir ao ser preso por disparar sobre Rimbaud e ao envolver-se numa relação homossexual com um dos seus alunos. Tanto o simbolismo como o decadentismo libertaram-se de ser apenas estéticas literárias para se transformarem numa atitude. Outro traço comum a estas correntes é o assumir de uma atitude parnasiana ao adoptar o princípio da arte pela arte, optando por um estetismo no lugar de uma intenção.

Apesar de todas assimilitudes entre o simbolismo e o decadentismo, existiam algumas divergências. O primeiro possui uma mais funda consciência do papel que as figuras como a metáfora, a imagem e o símbolo desempenham na linguagem poética; bem como a importância do ritmo na poesia. É de realçar a forte renovação da linguagem poética apontando para uma linha de evolução que conduzirá ao modernismo. O simbolismo é sensível ao belo que se apresentava como forma e manifestava através das imagens, distinguindo-se da verdade que é própria do conhecimento científico.

O decadentismo desvaloriza a beleza da natureza, sendo uma reacção ao naturalismo, cultivando o disforme e o medonho. Esta estética literária funde opostos existenciais como o sublime e o grotesco, explorando as analogias ocultas do universo. Por comparação com o simbolismo, a poesia decadentista está mais marcada pelo pessimismo, pela deliquescência, pelo disfórico, pela dor e pela nevrose. A melancolia e o tédio são temas frequentes. O escritor sofre de *mal du siècle* e sente-se invadido por uma tristeza doentia, o *spleen*.

Quer o decadentismo quer o simbolismo sugerem que o romantismo esgotou todas as potencialidades e, perante a desilusão, assumem uma nova postura, tanto no plano estético como no plano vivencial, afastando-se ainda mais das convenções da moral burguesa. Estes paradigmas, para além de ultrapassarem as fronteiras francesas nos anos 80 do século XIX, expandindo-se pela Europa (podemos apontar como exemplo autores como Pascoli em Itália, Hofmannsthal na Áustria ou Oscar Wilde na Grã-Bretanha), extrapolaram ainda os limites do continente europeu atingindo a América Latina e os Estados Unidos.

Na conduta de vida, tanto os decadentistas como os simbolistas tinham características comuns à boémia. A palavra “boémio” reflecte a percepção francesa, de origem no século XV, de que todos os ciganos vinham da província checa Boémia. Os artistas boémios estavam associados ao imaginário da população cigana, colocando-se à

parte da sociedade convencional e orgulhando-se da desaprovação dessa mesma sociedade. O termo “boémio” surgiu no século XIX em França, popularizado por Henri Murger na obra *Scènes de la Vie Bohème*, publicada em 1845. Começou a ser usado para descrever artistas, escritores e pessoas desencantadas que preferiam viver à margem do estilo de vida tradicional. Os boémios rejeitavam os valores burgueses como a propriedade privada e o materialismo, muitas vezes não tinham residência permanente. Consumiam drogas e álcool do mesmo modo que acreditavam na liberdade sexual, algo que ia contra os costumes da época. Perseguiam as suas paixões, vivendo para a literatura e para a arte.

Se na escrita citamos já factores que os aproximavam e outros que os afastavam, na vida quer os decadentistas quer simbolistas se afirmavam como boémios. Apesar da população boémia ser diversificada, é na forma de viver que se encontra o factor unificador. A boémia (tal como o decadentismo) viajou de Paris até aos Estados Unidos, começou por influenciar uma minoria artística para depois ganhar popularidade, reproduzir-se nos clubes e restaurantes e inspirar romances, poemas e actuações dramáticas. Tornou-se uma contracultura, espalhando-se pelo mundo e criando comunidades em várias cidades do globo.²

1.2 - O Aparecimento do Decadentismo na América

Os Estados Unidos são o objecto de estudo desta dissertação. Uma vez que a cultura decadentista está relacionada com a sexualidade pouco convencional, a transgressão moral, o declínio cultural, o excesso hedonista e a degradação física, o conceito parece não encaixar nos valores puritanos, progressivos e capitalistas de uma América recém-criada. Que espaço se poderia criar para o decadentismo num país que se apresenta como o local ideal para o sonho, a liberdade e a democracia? De facto, as condições que possibilitavam o aparecimento desta corrente literária pareciam não existir no então chamado Novo Mundo. O decadentismo distingue-se do espírito crítico da América, incluindo os sectores da intelectualidade boémia, pelo seu pessimismo e elitismo. Mais adiante faremos uma análise dos diferentes movimentos decadentistas na América do final do século XIX e de como se inseriam no espírito crítico da época. Contudo, sendo a boémia e o decadentismo partes de uma contracultura, necessitavam

² Nos Estados Unidos as comunidades mais relevantes situavam-se em Nova York e São Francisco.

dos valores conservadores contra os quais se rebelarem e a América oferecia esses mesmos valores.

No século XIX, a Europa atravessava um período de desintegração social e um império em queda é um terreno mais fértil para a decadência do que uma nação em ascensão. A América do final de século parecia ser o último lugar para o tipo de artistas que povoavam as ruas de Paris ou Londres. No entanto, se para um poeta decadentista era primordial acreditar numa civilização à beira do abismo, essa percepção não implica que a realidade a corrobore.

Enquanto a Europa se angustiava sobre o declínio do seu destino, os Estados Unidos viviam na *Gilded Age*, afirmando a sua cultura tecnológica, traduzida num desenvolvimento industrial e na criação de monopólios por parte dos *robber-barons*. Esse mesmo desenvolvimento teve expressão na *The World's Columbian Exposition* realizado em Chicago. Os artistas e arquitectos americanos mais reconhecidos, inspirados pela revolução tecnológica, criaram uma representação da *Gilded Age* americana, tendo em conta todas as inovações nascia a ideia de que tudo era possível.

No início do século XX, o espírito da época era personalizado pelo presidente Theodore Roosevelt que simbolizava a ideia de progresso. Vivia-se a *Reform Age*, a necessidade de reformas era defendida por um grupo de jornalistas e escritores, intitulados *muckrakers*, que apontavam falhas na sociedade e desejavam mudanças. Conseguiram o apoio da população americana que acreditava na transformação social através de reformas sucessivas. Criou-se o espírito de que tudo era possível melhorar e implementaram-se medidas importantes contra a exploração de crianças ou a favor dos direitos das mulheres. Roosevelt incentivava o cidadão americano a procurar formas de divertimento no desporto, na vida ao ar livre e a escrever sobre o lado positivo de viver na América. Theodore Roosevelt destacou-se como soldado, explorador, caçador, naturalista, autor e foi o primeiro grande reformador. Aos 42 anos foi eleito como o vigésimo-sexto Presidente dos Estados Unidos da América, o mais jovem presidente até então. A sua juventude e vigor passaram a ser a imagem pública da presidência. No fundo, representava aquilo que a maioria do povo americano desejava ser.

Embora se vivesse uma época de progresso e crescimento económico, isso não implicava que a sociedade americana não se visse obrigada a debater o seu futuro, especialmente em virtude dos desafios sociais causados pela pobreza urbana e pela imigração em massa. Havia diferentes opiniões sobre a evolução dos Estados Unidos e quem acreditasse estar a entrar num caminho errado.

O crítico social húngaro Max Nordau, no seu livro de 1892 *Degeneration* reflecte sobre as causas de um império em declínio afirmando que estaria relacionado com o crescimento das grandes cidades. Nordau defende que a evolução pode ter consequências negativas como propensão para os vícios ou a impossibilidade de acompanhamento de alguns indivíduos que seriam engolidos pela sociedade em constante mutação. A tradução desta obra para inglês, em 1985, permitiu a leitura do público americano.

Como reacção e alternativa à cultura moral defendida por Roosevelt, surge um movimento minoritário de características decadentistas. Assim, desenvolvem-se pequenos grupos em Boston, São Francisco, Nova York e Chicago, todos eles tendo em comum a repulsa pela era imperial que a América estava a entrar. Na verdade, este grupo de artistas reinterpretava o decadentismo ao não celebrar o declínio e desintegração, preferindo centrar-se no repúdio pelo caminho da América. Contribuindo para o interesse na poética da decadência, jornais e revistas como *The Chap-Book*³ em Chicago, *M'lle New York*⁴ em Nova York, *The Lark*⁵ em São Francisco e *The Mahogany Tree*⁶ em Boston publicavam traduções de autores como Rimbaud ou Verlaine, despertando o interesse e motivando novos escritores.

Os decadentistas americanos congregavam-se em diferentes grupos por cidades distintas, como David Weir sugere: “Their was an America experienced à rebours. The varieties of this decadent culture are most evident, logically enough, in the major metropolitan centers of the country. New York, Boston, Chicago, San Francisco.” (Weir, 2008: XVII, 2008). Cada um destes núcleos espelhava as distintas influências e formas de escrever. Não havia, de facto, uma uniformização entre os decadentistas dessa época.

Em Nova York, os escritores tinham como influência a poesia francófona. Poetas como Baudelaire e Verlaine eram apreciados. Na cidade de Boston, autores como Pater e Oscar Wilde eram imitados. Por seu lado, em Chicago, o italiano D’Annunzio era admirado. Em São Francisco viviam os artistas que se revelaram com um estilo mais vadio e boémio. Aliás, já foi referido anteriormente a influência da

³ Revista literária, primeiro publicada em Cambridge, Massachusetts, em 1894 e transferida para Chicago seis meses depois. Contava com as claborações de nomes como Henry James ou Hamlin Garland. Cessaria funções em 1898.

⁴ Fundada em 1895, esta revista contava com a participação de cartoonistas com um estilo satírico. James Huneker era um dos seus colaboradores.

⁵ Fundada em 1895, tinha em Gelett Burgess e Bruce Porter os seus editores. Cessaria funções em 1897.

⁶ Revista literária semanal publicada em Boston entre Janeiro e Dezembro de 1892.

boémia na escrita decadentista. São Francisco e Nova York eram as cidades onde essa influência era mais notória, quer no ritmo de vida quer, até mesmo, na imagem. Os boémios seguiam uma espécie de doutrina em que os seres humanos eram importantes, que o poder da vida lhes conferia a possibilidade de serem únicos. Se em Chicago os decadentistas escreviam sobre o conflito de classes, em obras como *The Cliff-Dwellers* (1893) e *With the Procession* (1895) de Henry Blake Fuller, e em Boston se descrevia o lado negro da cidade com Louise Imogen Guiney, em Nova York e São Francisco os autores acreditavam que a vida era um dom e que tinha de ser celebrado de forma hedonista recorrendo a alguns excessos com autores como Edgar Saltus (Nova Iorque) e Ambrose Bierce (São Francisco). Como é perceptível o decadentismo estava espalhado pelas grandes metrópoles e, apesar de todos seguirem modelos europeus, apresentavam disparidades entre cada cidade.

Em Boston, Louise Imogen Guiney (1861-1920) pode ser tomada como exemplo da arte decadentista no feminino. Iniciou a sua carreira com pequenos textos publicados em revistas e jornais. Poeta e ensaísta, publica os livros de poemas *Songs at the Start* em 1884 e *The White Sail and Other Poems* em 1887, bem como a colecção de ensaios *Goose Quill Papers* (1885). Com estas obras consegue captar a atenção da comunidade literária de Boston. Livros como *A Roadside Harp* (1893), *A Little English Gallery* (1894) ou *Patrins* (1897) passaram a estar no centro do decadentismo na cidade de Boston até ao momento em que vai viver para Inglaterra, onde faleceria. Guiney deixou 32 livros publicados e várias participações em jornais e revistas.

Já o núcleo de Chicago congregava-se em torno de Henry Blake Fuller, autor, editor, poeta, crítico e compositor de Chicago. Em 1896 escreveu *At Saint Judas's*, que seria considerada a primeira peça sobre a homossexualidade publicada na América⁷. A sua relação de Amor/Ódio com Chicago e uma admiração pela Europa adquirida nas inúmeras viagens que realizou a esse continente influenciou a escrita dos seus dois primeiros romances: *The Chevalier of Pensieri-Vani* (1890) e *The Chatelaine of La Trinité* (1892). Aqui Fuller compara a indústria corporativista de Chicago com a beleza de um país como a Itália. Os conflitos de classe e a crítica à comunidade empresarial podem ser encontrados em obras como *The Cliff-Dwellers* (1893) e *With the Procession* (1895). Henry Blake Fuller era uma voz crítica da América imperial e condenava o

⁷ Numa época em que a homossexualidade era vista por muitos como uma doença, Henry Fuller escreve uma peça em que um homossexual comete suicídio no casamento do seu amante. Existiram rumores sobre a sua relação com um estudante universitário de 24 anos.

racismo que ali se praticava. Esse seu criticismo ficou demonstrado no livro *The new Flag* (1900), onde reprova o presidente Mckinley e a Guerra contra a Espanha.

Na cidade de Nova York, Francis Saltus (1849-1889) evidenciava-se como autor e jornalista. Dividiu os seus estudos entre a Universidade de Columbia e Paris e tornou-se uma figura de proa da boémia Nova Iorquina. Meio-irmão de outra figura que se viria a sobressair, Edgar Saltus, a escrita de Francis serviu de modelo para muitos escritores de Nova York incluindo o seu irmão Edgar. Os seus versos reflectem um erotismo e uma tendência para o decadentismo influenciados por Théophile Gautier e Charles Baudelaire. *Honey and Gall* (1873) e *Shadows and Ideals* são algumas das suas obras. Contribuiu para vários jornais e, sendo também músico, compôs quatro óperas. Criou diversos pseudónimos sob os quais explorava a escrita com uma vertente cómica.

O já referido Edgar Saltus (1855-1921) escrevia com um estilo mais radical, com escrita povoada pelo pessimismo incutido por leituras de Huyssmans. Nascido em Nova Iorque no ano de 1855, Saltus sacrificava o significado pelo estilo, fazendo com que a sua obra desenvolvesse pontos difíceis de compreender. Começou a sua carreira com dois livros de cariz filosófico: *The Philosophy of Disenchantment* e *The Anatomy of Negation*. No seu livro mais famoso, *Imperial Purple* de 1892, descreve o Império Romano como um poderio sanguinário. Saltus analisa o horrível e revela a sua atracção pela tortura e morbidez. O seu trabalho é, por vezes, imprevisível e surreal, nele se pode encontrar o gosto pelo macabro de Poe. A sua obra é habitada pelo excesso. No seu último livro publicado antes de morrer, *The Imperial Orgy*, Saltus volta descrever uma nação pautada por comportamentos homicidas: o Império Russo.

Uma referência obrigatória no decadentismo do final do século XIX em Nova York é Henry Harland (1861-1905). Com formação em Harvard, Harland, que professava a fé cristã protestante, começou por escrever romances passados nos bairros judeus de Nova York, assinando com o pseudónimo judeu Sidney Luska. Em 1887 muda-se para a Europa, primeiro para Paris e depois para Londres, abandonando assim a *persona* judia que havia criado. Agora publicando com o seu nome real, envolve-se com o círculo decadentista. Com o ilustrador Audrey Beardsley publica uma colecção de textos de autores influentes da época a que chamou *The Yellow Book*. O seu trabalho sofre nova viragem quando Harland se converte ao catolicismo, em 1897, abandonando a escrita de cariz decadentista para escrever sobre a fé e cultura católica. Só a partir de 1900, quando publica *The Cardinal's Snuff-Box* e *The Lady Paramount* (1902), é que o seu humor e estilo pitoresco alcançam algum sucesso.

Por outro lado, os autores de São Francisco usavam o humor como ferramenta para alguns dos seus escritos. Não só Gelett Burgess ganharia notoriedade como humorista e ilustrador, mas também Ambrose Bierce (1842-1913) se destacou no início da sua actividade literária por escrever contos humorísticos, bem como histórias macabras. Lutou na guerra civil, facto que serviu de inspiração para diversos contos reunidos na obra *Tales of Soldiers and Civilians*. Tornou-se editor da revista *News-Letter* e na sua coluna *The Town Crier* construía uma crítica cultural e política através do sarcasmo. Bierce utilizava o humor cáustico, negro e a sátira para libertar a sua maledicência sobre políticos, capitalistas, anarquistas, racistas, poetas e mulheres. Escreveu para a revista de humor *Fun* e fez-se membro do Bohemian Club onde conheceu autores como Mark Twain e Gertrude Franklin Horn Atherton. Também se dedicou à poesia com os livros *Black Beetles in Amber* (1892) e *Shapes of Clay* (1903).

Em 1892, Bierce conheceu outra figura do meio literário de São Francisco, George Sterling, que passou a ser seu *protégé*. Sterling referia-se a Ambrose como seu mestre e buscava neste inspiração. Sterling escreveu poemas dedicados a São Francisco e gradualmente os seus textos foram adquirindo contornos negros à medida que as pessoas que o rodeavam iam cometendo suicídio, incluindo o seu amigo escritor Jack London e a sua esposa Carrie. Demonstrava o fascínio pelo vício, tal como os decadentistas franceses, na obra e na vida, sendo consumidor de ópio..

O decadentismo não se reduz à literatura e apresenta algumas diferenças entre diferentes núcleos, como Weir salienta:

The Boston decadents differ from their aggressively heterosexual counterparts in New York, not only psychologically but also culturally, in that they gave expression to a decadent aesthetic in a wide variety of artistic media: Louise Imogen Guiney in poetry, F. Holland Day in photography, Ethel Reed in book design, and Ralph Adams Cram in architecture (Weir, 2008: XVII).

A influência da literatura francesa era evidente na descrença na sociedade tal como ela se mostrava, no entanto, havia nos decadentistas americanos uma diversidade que os europeus não tinham. Talvez pelo ambiente que se vivia na época naquele país específico, foi sendo adquirido pelos decadentistas americanos, em particular os de Chicago, um espírito crítico, uma consciência do real e uma vontade de mudança, algo que nos franceses não era visível. Numa época de reformas sucessivas estes autores

também opinavam sobre o clima de mudança social em curso. A atitude de se querer pôr à margem da sociedade era comum aos dois continentes, mas a atitude parnasiana da arte pela arte foi modelada, em alguns casos, por algum humor e crítica social.

Apesar de o conceito de decadência raramente aparecer relacionado com a América, foram muitos os autores americanos que continuaram a explorar o tópico da dissipação cultural nos Estados Unidos. Nos anos vinte do século XX assiste-se ao aparecimento de uma nova geração de autores decadentistas como por exemplo Djuna Barnes.

Figura literária de Paris e Londres antes da Segunda Grande Guerra, Djuna Barnes nasceu em Cornwall-on-Hudson e não teve educação formal, por imposição do seu pai, até se mudar para a cidade de Nova York. O seu trabalho experimental é caracterizado por um humor negro, personagens perversas e uma tendência para ambientes decadentes. *Nightwood*, um dos seus romances, caracteriza-se por uma narrativa tocada pela *stream-of-consciousness*. O amor no seu trabalho é inclusivamente abordado com elementos de incesto. No romance *Antiphon* uma das personagens é violada pelo pai e pelos irmãos. Esta atmosfera de perversidade prova a influência dos romances de *fin-de-siècle*. Barnes viveu uma vida boémia em Greenwich Village e escreveu para vários jornais em Nova York. Publica poesia e drama até viajar para Paris e ali ficar a viver durante vinte anos. Na capital francesa, entrevista artistas e escritores expatriados como F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound e T.S. Eliot. Após a publicação do seu livro de poemas *Book*, em 1923, começa a beber em excesso. Em 1931, Djuna Barnes estabelece-se em Londres onde continua a escrever num estilo que recorre artifício, outro aspecto da literatura do final do século XIX, até voltar à Greenwich Village onde acaba por falecer.

Djuna Barnes tinha como referência não só autores anglo-saxónicos do *fin-de-siècle* como Yeats ou Oscar Wilde, mas também criadores franceses como Maupassant e, particularmente, Huysmans que através da observação do realismo explorava a languidez e as obsessões. *A Rebours* (1884) juntamente com *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire ditaram coordenadas que os escritores decadentistas americanos seguiram tanto na teoria como na prática.

O contacto com a escrita dos *écrivains maudits* pode ser provado ao analisar o trabalho de James Gibbons Huneker. Ao morrer em 1921 deixou um legado de ensaios que viria a influenciar uma geração de autores. Apesar de ter ganho notoriedade como crítico de música escreveu vários ensaios sobre arte e também sobre escritores europeus:

Baudelaire, Flaubert, Anatole France, Huyssmans, Barres, Ibsen, Maupassant, Pater e Maeterlinck. Alguns dos seus ensaios podem ser lidos na obra *Pathos Of Distance A Book Of A Thousand And One Moments*. Debruça-se também sobre a influência do álcool na literatura escrevendo o texto ensaístico *Art and Alcohol*. James Huneker apresenta estes tópicos e criadores ao público estado-unidense, deixando que novos autores fizessem a absorção dos temas para os tratarem nos seus próprios escritos.

O aparecimento deste impulso de *go against the grain* nos Estados Unidos do final do século XIX e o breve revivalismo dos anos vinte do seguinte século fez despertar, mais tarde, o interesse de diferentes artistas. Trinta anos depois da morte de Huneker, a então nova geração de escritores, que se viria a intitular *Beat*, reflectia sobre algumas das temáticas estudadas nos seus ensaios. A noção de ruptura que estava subjacente aos textos alastrou-se também para a música, primeiro na *folk* e posteriormente no *rock*. Em comum tinham presentes a noção de esgotamento cultural, traduzindo-se numa consciência da crescente infertilidade do paradigma optimista o que, paradoxalmente, servia de motor para a criação artística. David Weir resume esta contradição numa frase: “Perhaps the final paradox of American decadence is simply this: that only by ending could the culture continue” (David Weir, 2008: XiX).

Existem questões a ser colocadas. Entre Huneker e os *Beats* está uma geração de escritores, é então necessário entender se estes autores foram influenciados pelo decadentismo e por qual geração de decadentistas seriam influenciados os *Beats*.

II - Do *Baby-Boom* ao *Boom dos Beats*

Neste capítulo pretende-se demonstrar as similitudes entre os escritores da Geração *Beat* e os escritores decadentistas, bem como algumas das desconformidades entre estas diferentes gerações de autores. Pretende-se demonstrar que o decadentismo foi influenciando vários artistas de épocas distintas e analisar as semelhanças culturais e sociais entre as diferentes eras que permitiram o emergir de tais autores. Para tal, é necessário contextualizar a situação cultural e social nos Estados Unidos desde os anos 20 até aos anos 50 do século XX para que se possa entender a forma como as alterações na sociedade influenciaram os seus criadores.

Começaremos por nos centrar em Nova Iorque para estudar a influência do *Spleen* na geração *Beat* com autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs. Para melhor compreender este fenómeno é essencial fazer uma análise da sociedade norte-americana dos anos 50, com o *baby-boom*, o aparecimento da cultura jovem, o *rock'n'roll*, a importância do cinema e da diferenciação através do modo de vestir.

2.1 – Da Decadência Económica à Prosperidade

A produção literária da Geração *Beat* sofre a influência do existencialismo francês e do niilismo. Também estes autores se sentiam à margem da maioria e a sua literatura transparecia uma dor existencial. Contrariando o optimismo reinante na sociedade americana da época, os escritores eram sensíveis à catástrofe da Segunda Grande Guerra, à possibilidade de um holocausto atómico e ao clima de tensão da Guerra Fria. Na década de 50, enquanto Jack Kerouac desenvolvia uma estética literária com base na fluxo da consciência, Ginsberg via na loucura e na bomba atómica temas a abordar nos seus textos. Burroughs escrevia sobre homossexualidade e estupefacientes.

Para melhor compreender o que levou estes escritores a desenvolver certos temas nas suas obras, é necessário descrever o percurso histórico dos Estados Unidos que começa no fim da Primeira Guerra Mundial e nos leva à década de 50, precisamente ao ponto em que estes autores começam a escrever. Terminada a Primeira Grande Guerra, os países europeus voltaram a organizar e desenvolver a sua estrutura produtiva. Isso contribuiu para aumentar o excesso de mercadorias produzidas e o escasso poder

aquisitivo dos consumidores. A Europa estava a recuperar-se ao passo que a América ia perdendo o poder de produção e exportação. Em Outubro de 1929 deu-se um acontecimento que faria história nos Estados Unidos, o dia do crack da Bolsa de Valores de Nova Iorque. As acções das grandes empresas sofreram uma queda, perdendo quase todo o seu poder financeiro. O ritmo de produção teve de ser reduzido e, tendo em conta essa circunstância, sucede uma demissão em massa de funcionários. A Quinta-feira Negra representa o dia em que milhões de pessoas perderam tudo o que tinham em acções, o que levou à Grande Depressão que se prolongou durante os anos 30 e se propagou internacionalmente. A partir dessa data a situação foi-se deteriorando, três mil bancos faliram, as fábricas fecharam, o povo deixou de ter poder de compra e os pequenos comerciantes cerraram portas. Em 1930, 23 mil fábricas encerraram actividade e 55% dos americanos estavam desempregados.

. Durante os anos de depressão e guerra quer o decadentismo quer a boémia perderam admiradores. Numa época de dificuldade, o pessimismo produzido na arte era em relação ao modelo económico e não o pessimismo existencial praticado pelos decadentistas. Quanto à boémia era difícil de manter devido às condições económicas do país. A população não se podia dar ao luxo de embarcar numa retórica decadentista quando a prioridade era sobreviver. Quer o decadentismo quer a boémia são produtos da abundância e da liberdade financeira por ela concedidos. É devido à facilidade permitida pelas condições socioeconómicas favoráveis que se geram grupos de pensadores e artistas boémios preocupados com a insatisfação existencial. Quando essas condições faltam a preocupação é a sobrevivência.

A época pós- Segunda Guerra Mundial caracteriza-se por uma abundância e um bem-estar económico. A guerra, apesar de ter sido negativa para a população, ajudou a desenvolver a economia americana (que se transformou numa economia de guerra). Na década de 50, as pessoas que cresceram durante a crise queriam agora viver com melhores condições. Devido ao dinheiro ganho durante a guerra, no pós-guerra existia um grande optimismo e prazer de viver. As famílias eram agora maiores, pois a população podia sustentá-las e as mulheres tinham voltado das fábricas para tarefas domésticas em casa, podendo cuidar dos filhos. Os cinco milhões de postos de trabalho criados para mulheres durante a guerra já não tinham utilidade e as mulheres eram enviadas para casa e aconselhadas a casar, constituir família e ter filhos. Houve então um crescimento demográfico a que se chamou *Babyboom*.

Contemporâneo a todos estes factos foi o surgimento da Guerra Fria. A Guerra Fria teve início logo após a Segunda Grande Guerra devido à vontade dos Estados Unidos e da União Soviética de disputarem a hegemonia política, económica e militar no mundo.

A sociedade Pós-guerra, que para a maioria da população era sinónimo de optimismo, criou uma sensação não só de pessimismo, como também de paranóia num grupo de jovens escritores que lhe respondeu esteticamente. Numa geração que cresceu com os horrores da Segunda Guerra Mundial, o genocídio de Hitler, a capacidade destruidora da bomba atómica e o medo da Guerra Fria, surgiu no seio da subcultura nova-iorquina um grupo de escritores que transpunham para o papel essa sensação paranóica de pessimismo, a esse grupo denominou-se Geração *Beat*.

2.2 – The Beat of the Youth

O grupo formou-se quando a maioria estudava na universidade de Columbia, em Nova Iorque. William Burroughs (1914-1997) era o mais velho de todos, proveniente de uma família de classe alta. O seu avô foi o fundador da Burroughs Corporation, uma empresa de produtos tecnológicos. Após ter frequentado a Universidade de Harvard deslocou-se para Nova Iorque em 1943, onde conheceu Lucien Carr que o apresentou a Kerouac e Ginsberg. Tendo oito anos de diferença de Kerouac e doze de Ginsberg, exerceu uma grande influência nos seus colegas mais novos expondo-os à sua colecção de livros que consistia em autores não coincidentes com o gosto *mainstream*. A sua forma de vida e os seus gostos atraíram os seus colegas mais novos. A convivência entre os três e as discussões sobre música, escrita e a descrença no modo de vida americano fez com que Burroughs exercesse uma influência junto dos seus companheiros mais jovens. Foi o último a começar a escrever, já com mais de trinta anos de idade, demonstrando interesse em temas como a marginalidade, homossexualidade e o consumo de drogas. Os *Beat* foram buscar inspiração ao existencialismo francês e a autores como Spengler, Nietzsche e Dostoiévsky. Conviviam com prostitutas e vagabundos, consumiam drogas e circulavam por clubes de jazz na Greenwich Village. Em comum tinham o gosto pelo mesmo tipo de livros e música, o apelo para uma vida nómada, o desprezo pelo convencionalismo e a vontade de escrever. Partilhavam também angústias: viviam numa ansiedade constante, numa

procura de algo, numa fuga ao real e pareciam demonstrar uma inalterável insatisfação perante a vida e a sociedade.

Jack Kerouac (1922-1969), por seu lado, descendia de uma família de classe média baixa. Era filho de pais humildes de origem franco-canadiana. Demonstra aptidão para o desporto e interesse pela leitura desde criança. Em 1941, um ano após ter entrado para a faculdade, deixa os estudos. Abandona Nova Iorque para trabalhar numa gasolinheira e num periódico desportivo em Lowell, porém seriam experiências efémeras das quais desistiria rapidamente. Começa então uma vida nómada trabalhando em barcos, voltando a Columbia, ingressando na Marinha para desistir passados seis meses, estabelecendo-se novamente em Nova Iorque e retomando o convívio com Burroughs e Ginsberg. Em 1947, o seu amigo Neal Cassady, homem que Jack admirava pelo seu espírito livre, convida-o para o acompanhar até Denver e começam juntos uma viagem de quatro anos que seria narrada em *On the Road*, a sua obra mais popular que começou a ser escrita em 1951, mas a sua publicação só aconteceu em 1957. Um livro autobiográfico em que um dos protagonistas, Dean Moriarty, é, de resto, inspirado em Cassady.

Entre as suas *Road Trips*, Kerouac terminara o seu segundo casamento, tornara-se viciado em drogas e álcool, entrando em sucessivas depressões e dedicando-se à escrita. Em 1958, após acabar de escrever *The Dharma Blues*, obra que sucede *On The Road*, abandona o acto criativo durante quatro anos.

Tal como a geração do final do século XIX, há um autor que se distingue tanto dos autores europeus como dos seus contemporâneos pelo seu espírito crítico. Num contexto de mudança nos Estados Unidos, Allen Ginsberg tomava posições e formulava opiniões sobre o debate público e político no país. Não se limitava a escrever sobre a decadência, criticava o que não lhe fazia sentido. Também ele queria fazer parte da modificação social. Com efeito, Ginsberg não se limitava à crítica no papel mas participava activamente na sociedade, pertencendo a vários grupos associados a causas distintas. Na atitude contestatária, Ginsberg é uma excepção. Os *Beats* adoptaram o princípio da arte pela arte, importavam-se com questões existenciais, mas não se envolviam nem escreviam de forma clara sobre a actualidade da altura.

Allen Ginsberg (1926-1997) cresceu em Paterson, filho de um professor de inglês e uma expatriada russa. A sua infância ficou marcada pelos problemas psicológicos de sua mãe, uma pessoa mentalmente instável. Estudou direito, no entanto, o seu interesse por literatura fê-lo frequentar aulas de letras onde conheceu o crítico

literário Lionel Trilling e o amigo Lucien Carr, que, como já foi referido, o apresentou a Burroughs. Após licenciarse pela Universidade de Columbia, viveu em Nova Iorque até 1954, quando se muda para São Francisco, cidade onde o movimento *Beat* se desenvolvia através do trabalho de poetas como Kenneth Rexroth e Lawrence Ferlinghetti.

Ginsberg atraiu a atenção do público com a obra *Howl and Other Poems*. *Howl*, é um poema longo e de métrica irregular na tradição de Walt Whitman, um lamento em tons de raiva e desespero contra a sociedade que o sujeito poético acredita ser abusiva e destrutiva. O seu vocabulário, recorrendo a expressões com conotações sexuais, foi criticado em muitos jornais e revistas. Por conseguinte, o Departamento Policial de São Francisco prendeu o seu editor, Lawrence Ferlinghetti, por alegadamente ter violado uma lei contra a obscenidade, com a acusação de ter publicado um livro obsceno. O julgamento atraiu a atenção dos média e, por consequência, do público em geral. Várias figuras proeminentes na cultura literária da época foram chamadas a depor. Lawrence Ferlinghetti foi ilibado e as qualidades citadas na defesa fizeram de *Howl* um manifesto do movimento literário *Beat*, dando credibilidade a uma linguagem de rua que antes era descredibilizada no meio literário. Para além da linguagem chocante, *Howl* encarnava um espírito de crítica social, embora a sua crítica não apresentasse alternativas e fosse antes uma análise que apontava defeitos em forma de grito desesperado. Comprovando esta teoria escreveu poemas como *Wichita Vortex Sutra*, uma crítica à guerra do Vietname numa evocação poética, ou *Plutonian Ode*, alertando para os perigos do poder nuclear. Nos anos 60, associou-se aos movimentos *flower power* anti-guerra e foi preso diversas vezes por participar em manifestações. Uma particularidade da poesia de Ginsberg é a influência de elementos de religiões orientais no seu ritmo e respiração. É frequente encontrar-se no seu trabalho excertos de mantras, transformando o poema numa espécie de oração. Allen estudou as religiões orientais ao ponto de se converter ao Budismo em 1972.

Existem outros nomes que se juntaram a este grupo inicial e com relativa importância para o movimento, todavia, Burroughs, Kerouac e Ginsberg são os escritores da Geração *Beat* com mais repercussão.

A *Beat Generation* apresenta traços comuns com o decadentismo e com a cultura boémia; como alguns dos seus antecessores questionavam os valores americanos, reflectiam uma carga de pessimismo, rejeitavam o *American way of life*, o viver como uma família tradicional, o consumismo e o materialismo. Pregavam valores

espirituais de enriquecimento intelectual e pobreza material. Defendiam o sexo livre, o uso de drogas e a aproximação aos sectores marginalizados da sociedade.

Não foi encontrado, no decorrer deste estudo, qualquer registo em que autores dos anos 50 do século XX afirmassem ter lido os decadentistas americanos, à excepção de Lawrence Ferlinghetti que fez referência à influência de Baudelaire na escrita de George Sterling. No entanto, alguns dos autores europeus eram nomeados em entrevistas, como é visível neste excerto de uma entrevista de William Burroughs sobre *Nova Express*:

Interviewer: *Nova Express* is a cut-up of many writers?

Burroughs: Joyce is in there. Shakespeare, Rimbaud, some writers that people haven't heard about, someone named Jack Stern. (Burroughs, 1965/1999:14)

De facto, existem bastantes semelhanças com Rimbaud tanto na escolha dos temas a tratar nas suas obras como no vocabulário explícito. Essas semelhanças estão presentes quer na obra de Burroughs quer nos restantes *Beats*.

Se analisarmos os temas escolhidos para a criação literária conseguimos encontrar similitudes. Em *Queer Burroughs*, na sua visão artística e literária, descrevia relações sexuais em linguagem erótica, particularmente explícita:

Another boy who was standing up dropped his pants and stood there with his hands on his hips, looking down at his erect organ.

A boy sat down by Lee and reached over between Lee's legs. Lee felt the orgasm blackout in the hot sun. He stretched and threw his arm over his eyes. Another boy rested his head on Lee's stomach. Lee could feel the warmth of the other's head, itching a little where the hair touched his stomach. (Burroughs, 2010: 86)

Os decadentistas, como já foi explicado, tinham o erotismo como um assunto recorrente, como demonstra Rimbaud no poema *Credo in unam*:

Mon Rêve s'aboucha souvent à sa ventouse;
Mon ame, du coit matériel jalousie,

En fit son larmier fauve et son nid de sanglots (Rimbaud, 1998: 212)⁸

O medo da catástrofe expressada por Ginsberg, em *Howl*, é o mesmo medo da civilização à beira do abismo que os decadentistas do século XIX proclamavam:

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
ery of night, (Ginsberg, 2010: 9).

Vejamos um excerto do poema *Les Pauvres à l'église* de Rimbaud:

Aux Femmes, c'est bien bon de faire des bancs lisses,
Après les six jours noirs où Dieu les fait souffrir!
Elles bercent, tordus dans d'étranges pelisses,
Des espèces d'enfants qui pleurent à mourir. (Rimbaud, 1998: 162)⁹

Podemos ler neste poema o desencanto no verso “Après les six jours noirs où Dieu les fait souffrir!” e o pavor do que está para vir em: “Des espèces d'enfants qui pleurent à mourir.” Como ficou demonstrado, a sensação de fim próximo tem paralelo com Ginsberg.

A espiritualidade de Ginsberg e o uso de termos como “*archangel*” ou “*soul*” pode ser comparada com o uso de palavras relacionadas com o divino utilizadas por Rimbaud.

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space

⁸ O meu sonho une-se muitas vezes à sua abertura / A minha alma, inveja material do coito / Fazendo escorrer o seu fulvo lacrimal e o seu ninho de gemidos. (M.T.)

⁹ Para as Mulheres, devem ser feitos bancos suaves, / Depois de seis dias negros onde Deus as faz / sofrer! / Elas embalam, enroladas em estranhas peliças / Espécies de crianças que choram à morte (M.T.)

through images juxtaposed, and trapped the
archangel of the soul between 2 visual images
and joined the elemental verbs and set the nouns
and dash of consciousness together jumping
with sensation of Pater Omnipotens Aeterna
Deus (Ginsberg, *ibid*: 20)

Comparemos agora com o poema *Les Corbeaux* de Arthur Rimbaud:

Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand, dans les hameaux abattus.
Les longs angélus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux (Rimbaud, 1998: 260)¹⁰

Aqui podemos encontrar vocábulos como “*angélus*” ou “*cieux*”, remetendo para uma condição espiritual. Laurence Coupe, no seu livro *Beat sound, Beat Vision*, descreve assim a espiritualidade dos *Beats*:

Such confidence in the possibility of expanding vision, unfettered by dogma, was indispensable to the Beats. They learnt from Whitman how to open their minds to the possibilities of the cosmic self, of the Atman which is also Brahman – or, to use an alternative vocabulary, to wake up to their Buddha-nature (Coupe, 2007: 27).

Mais adiante, Laurence Coupe refere alguns nomes de escritores cuja obra é moldada pelo mesmo tipo de apelo à espiritualidade, tais como Gary Snyder, Philip Whalen e Anne Waldman (*ibid.*).

Podemos referir que tanto os decadentistas como os *Beat* investiam no lirismo alicerçado numa linguagem crua:

¹⁰ Senhor, quando fria está a pradaria / Quando, nas aldeias destroçadas em escombros /
Os longos Angelus estão em silêncio / Sobre a natureza desfloram /
Feitos que fazem cair os grandes céus / Os queridos corvos deliciosos (M.T.)

who bit detectives in the neck and shrieked with delight
in policecars for committing no crime but their
on wild cooking pederasty and intoxication,
who howled on their knees in the subway and were
dragged off the roof waving genitals and manuscripts, (Ginsberg, 2010:13)

Podemos também encontrar o uso de termos igualmente crus em Rimbaud quando utiliza a palavra “excrementos” ou expressão “doces queimaduras” no poema *Oraison du Soir*:

Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier,
Mille Rêves en moi font de douces brûlures
Puis par instants mon coeur triste est comme un aubier
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures (Rimbaud, 1998: 190)¹¹

Os autores *Beat* divergiam dos decadentistas europeus pela energia que transportavam, se nos antigos havia uma certa resignação, nos escritores dos anos 50 existia uma espécie de “antispleen” que se traduzia numa busca constante por sentimentos e emoções fortes. Se compararmos com decadentistas anteriores os *Beat* possuíam uma característica que os seus antecessores não tinham: a sede de viver. Ao passo que os escritores do final do século XIX eram derrotistas, os *Beat* procuravam viver o máximo de experiências possíveis. Viajavam por toda a América, conheciam lugares e pessoas novas, frequentavam bares de jazz, consumiam substâncias, envolviam-se sexualmente com diferentes pessoas, no fundo, tentavam viver através da experiência, no limite. O termo *Beat* pode querer significar cansaço, mas era o cansaço de uma vida sedentária que não queriam viver, nunca o cansaço da vida em si. Existia uma urgência de viver na geração dos anos 50, como demonstra Jack Kerouac na obra *On The Road*:

¹¹ Tal como excrementos quentes de um velho pombal / Mil sonhos em mim fazem doces queimaduras / Pois, às vezes, o meu triste coração é como um alburno / Que ensanguenta o ouro amarelo e a sobra das cores (M.T.)

(...) the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centrelight pop and everybody goes ‘Awww! (Kerouac, 1955/1972: 11)

2.3- A transcendência do isolamento e a recepção do público.

Ao contrário dos decadentistas franceses e americanos discutidos no capítulo anterior, estes autores começaram lentamente a ganhar leitores junto de uma audiência mais jovem. A recepção por parte de um público que não escreve mas que se assume como parte daquele movimento é um factor novo se compararmos com os decadentistas já aqui estudados. Derivado do termo *Beat*, que nascera da ligação dos escritores ao jazz e originalmente significa “cansaço” e “derrota”, surge o termo *Beatnik* para rotular os seguidores deste tipo de literatura. Kerouac criou a expressão *beat generation* em 1948, mas só quatro anos mais tarde, quando John Clellon Holmes escreve um artigo para o *New York Times* intitulado *This is a beat generation*, é que a expressão ganha outra notoriedade. Tal como no decadentismo, os escritores *Beat* tinham na ideia de derrota uma inspiração. Conforme já foi estudado por autores como Martin Halliwell, George Plimpton ou Morris Dickstein, os *Beats* não acreditavam em empregos fáceis, lutavam para sobreviver em apartamentos modestos, detestavam a concepção de casar, construir família e morar nos subúrbios. Repudiavam qualquer intelectualismo, inspiravam-se no jazz, no budismo Zen e tentavam distinguir-se através de códigos visuais simbólicos (vestindo calças de ganga, usando sandálias e deixando crescer a barba, atitude precedente aos *hippies* dos anos 60).

O sufixo *-nik* (da palavra *Beatnik*) é uma referência ao foguetão soviético *Sputnik* e para os admiradores de Kerouac e Ginsberg significava uma espécie de “foguetão criativo”. Para os que os desprezavam, levando em conta que o lançamento de *Sputnik* era motivo de ansiedade entre a população americana, pois na lógica da Guerra Fria significava que os russos detinham uma tecnologia que os americanos não conseguiam alcançar, o sufixo *-nik* era visto de modo pejorativo.

Estes artistas, apesar de representarem uma minoria da população americana, conseguiram tocar uma quantidade de jovens suficientemente ampla para que passasse a

existir um grupo de pessoas com a mesma pose e maneira de estar. A sua irreverência fez com que a população na casa dos vinte se identificasse, pois também eles tinham uma irreverência própria da juventude. Os *Beats* deram aos jovens novos modelos a seguir. Criou-se então uma procura superficial que se tornou num estereótipo. Entendia-se por *Beatnik* um jovem com aspecto mal tratado, barba, roupa velha, boina, óculos escuros e sandálias. Os críticos referiam-se aos *Beatniks* como alguém com ar de superioridade intelectual e que parecia nunca trabalhar, passando os dias em *coffeehouses*.

Para alguns sectores da sociedade dos anos 50 os *Beatniks* eram ainda um sinónimo de declínio moral, ao passo que para uma ala da comunidade literária com ideologias de esquerda, como o grupo da Partisan Review, os textos dos *Beats* era vistos como pouco pertinentes, pois careciam de conteúdo político. Contudo, quase no virar da década, existia já uma juventude que valorizava os *Beats*. O crescimento económico propiciou um aumento de natalidade, uma relativa mobilidade social, a expansão da cultura de massa e a criação de um vasto mercado consumidor. Aliada a todas estas transformações, a moralidade americana também estava em mudança, o que só se tornaria mais evidente na década de 60. Foram os jovens das décadas 50/60 os portadores de novas perspectivas morais.

De facto, na década de 50, o debate em torno da *Beat Generation* nos Estados Unidos era polémico. A questão misturava a emergente cultura juvenil com o debate literário. Com o julgamento de Ferlinghetti o movimento ficou nacionalmente famoso, mas encontrou dificuldades em ser aceite pela academia de Nova Iorque. Ginsberg, ao viajar para São Francisco, encontrou poetas como William Carlos Williams, Kenneth Patchen, e Kenneth Rexroth que agitavam as revistas alternativas de poesia, grupos de teatro e reuniões literárias. Existia um terreno propício para as ideias vindas de uma contracultura.

Estes jovens americanos tomaram atitudes diferentes em relação ao sexo, à família, à música e à política. Tais transformações têm a influência da cultura boémia mas também do mercado cultural que produzia novas formas de cinema, música, pintura e literatura. Com todas estas modificações mudava também a forma como a sociedade americana observava a condição juvenil. Ao reclamarem novos valores, os jovens afirmam-se como grupo socialmente distinto reconhecendo-se como uma comunidade com identidade própria e interesses em comum. Passa a existir a consciência da juventude e a cultura jovem.

A juventude deixou de ser encarada só como uma preparação para a vida adulta e passou a ser vista como uma fase da vida em si. Para muitos jovens a *Beat Generation* era um conceito de auto-proclamação, assim, o discurso *Beat* soube captar alguns aspectos da metamorfose no modo de entender a juvenilidade.

As condições de prosperidade geral proporcionavam aos jovens a possibilidade de serem consumidores. Nesse sentido, a indústria cultural percebeu que havia surgido um novo mercado e apostou em filmes como *The Wild One*, com Marlon Brando, e *Rebel Without a Cause*, com James Dean. Estes filmes mostravam a dificuldade de compreensão e diálogo entre adultos e jovens/pais e filhos. Problemas como a repressão sexual e a negligência dos pais eram abordados. Marlon Brando cultivou a imagem do *cool cat*, rapaz de mota e casaco de cabedal, e os rapazes imitavam-no. A mota significava aventura e liberdade, associada ao conceito *Road* (viajar sem destino algum). Os adolescentes queriam ser tudo o que os pais não eram.

Com a inovação dos leitores de discos portáteis os pais não controlavam o que os filhos ouviam, estes ganhavam independência em relação à música. O Rock'n'roll, novidade da época e apelidado pelos mais velhos de *Jungle Music*, ocupou o primeiro lugar nas preferências musicais dos jovens. Com letras muitas vezes sem nexo e um ritmo acelerado, Elvis Presley era acusado de imoralidade pela forma como dançava. Os jornais começam a acusar os jovens de delinquência e o governo toma medidas. Em 1951 é criado o *Youth Correction Division*, em 1953 surge o subcomité sobre delinquência juvenil e em 1954, criou-se a secção para a delinquência juvenil sob o controlo do *Children's Bureau* do governo federal. Todo este alvoroço atraía cada vez mais a juventude.

Tal como aconteceu com Elvis Presley, os *Beats* foram recebidos com críticas e muitas ressalvas. As primeiras críticas aos livros eram negativas. Todavia, estes autores trouxeram a poesia para a rua, libertaram-na de exigências formais, acreditavam na espontaneidade cultivando a expressão caótica e a linguagem obscena. Uma realidade que só faria com que os consumidores de cultura mais novos apreciassem mais estes autores e artistas. Tomemos como exemplo o actor James Dean. James Dean tornou-se um ícone de uma geração como Clark Gable já o havia sido nos anos 30. Contudo, Dean não seguia o estereótipo dos anos 30, não era o homem viril de fácil identificação, mas sim um jovem melancólico e ansioso, vulnerável, à beira do abismo.

Resumindo, para além do abismo há um outro conceito comum ao decadentismo e à Geração *Beat*: a ruptura. A ideia de ruptura e abismo existiam nas obras dos *Beats* e

estes tornaram-se uma influência não só para escritores, mas também para diversos artistas da contracultura dos anos 60 nos Estados Unidos. Como demonstraremos adiante, Allen Ginsberg chega a afirmar, no documentário de Martin Scorsese *No Direction Home*, que ao ouvir as letras de um cantautor dos anos 60 sentiu que a “tocha” havia sido passada. Esse cantautor era Bob Dylan.

III – A Literatura na Música Popular

Serve o presente capítulo para fazer uma análise à cultura Norte-Americana dos anos 60 e examinar de que forma o decadentismo interagiu com as tendências culturais da época. Explicaremos também como o decadentismo chega à música popular através de nomes como Bob Dylan ou Jim Morrison. Neste capítulo abordaremos o conceito de contra-cultura, e, concentrar-nos-emos na influência da literatura na música, nomeadamente fazendo uma investigação sobre a obra de Bob Dylan e a forma como trouxe a literatura até à música e como contribuiu para o aparecimento de outros cantores que eram também poetas, nomeadamente Jim Morrison, em cujo os escritos a influência do decadentismo é visível.

3.1 – À Sombra do Vietname

Os *beats* atraíram sectores de uma geração que estava, cronologicamente, entre duas guerras, a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietname, uma geração que queria criar uma ruptura com a geração dos pais. Quando a simbologia dessa ruptura assumiu contornos culturais relativamente inofensivos, os *beats* passaram a ser tolerados pela cultura dominante. Na verdade, a Geração *Beat* teve muitos leitores, mas enquanto autores eram um grupo restrito que acabou por ser engolido pela cultura comercial. Theodore Roszak no livro *The Making of Counter Culture* explica:

By the late fifties, bolder members of this generation in identity crisis had already decided that Beatnik poets and Greenwich Village folk-singers were better role-models than fathers who had sold their souls to General Motors or mothers who racked their brains all day to bake a better biscuit. They dreamed of being “on the road” rather than on the job. (Roszak, 1995:XXIII)

A crise de identidade que Roszak descreve deixou de pertencer aos “bolder members of this generation” para tomar proporções maiores nos anos 60. Existiram dois acontecimentos que contribuíram para moldar essa mesma crise de identidade na juventude: a Guerra do Vietname e a luta pelos direitos cívicos. Estes dois factos

criaram uma geração com voz activa na luta política, mas também uma geração *dropped out*. Para uma melhor compreensão da forma como os artistas influenciados pelo decadentismo chegaram a esta geração vamos então explicar alguns acontecimentos ocorridos nessa década.

A década de 60 começa com eleições logo no primeiro ano. Os americanos tinham de escolher entre Richard Nixon, um republicano que tinha sido vice-presidente de Eisenhower, e John Kennedy, um democrata de origem irlandesa.

John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) começou a trabalhar na política, primeiro no congresso e depois no senado, em Boston. Recebeu um *Pulitzer Prize* em história pelo seu livro *Profiles in Courage*. A população americana sentia um aborrecimento quanto aos anos 50 e Kennedy, ao contrário de Nixon, tinha um ar jovem, sincero e aparecia ao lado da sua família aparentando felicidade. Kennedy trazia confiança e esperança ao povo americano. Inspirava os jovens a serem activos. No debate televisivo entre Kennedy e Nixon, Kennedy aparece como a nova cara para a nova década.

Nixon tornou-se congressista na Califórnia para, em 1950, se converter em senador. Dois anos depois é chamado por Eisenhower para ocupar o cargo de vice-presidente. Como vice-presidente Nixon teve um papel preponderante na administração criada por Eisenhower e foi nomeado para candidato à presidência da república. Contudo, chegados às eleições de 1960, Richard Nixon representava a continuidade, era como que a continuação de Eisenhower e os americanos preferiam a mudança.

Kennedy ganha as eleições apresentando uma nova imagem. Era apelativo para a nova geração por demonstrar ter vontade de fazer algo construtivo criando o Peace Corps. Este programa destinava-se a jovens saídos da faculdade que serviriam como uma espécie de embaixadores, sendo enviados para países estrangeiros (principalmente América Latina) para ajudar o desenvolvimento desse país, ao mesmo tempo que faziam algo de útil pelos Estados Unidos. Kennedy exprimiu ainda, não no discurso inicial, a vontade de terminar com a segregação social (embora não tenha vivido para chegar a ver esse acontecimento).

Kennedy esteve pouco mais de mil dias no poder, pois a 22 de Novembro de 1963 foi assassinado com um tiro na cabeça enquanto percorria as ruas de Dallas.

Como sucessor de Kennedy foi apontado o seu vice-presidente Lyndon B. Johnson. Ao subir ao poder a sua preocupação era continuar o trabalho de Kennedy, nomeadamente, reformular os direitos civis e prosseguir a aposta na educação. Porém, Johnson havia herdado uma situação difícil a nível político: o Vietname.

Apesar de ter sido o episódio mais negro da sua presidência, não foi Jonhson que criou o conflito. Tratava-se de um reflexo de como a Segunda Grande Guerra chegou àquela zona do globo. A Indochina havia sido colonizada pela França no século XIX. Com a Conferência de Genebra o Vietname foi dividido em dois países separados, conhecidos como Vietname do Norte e Vietname do Sul. Durante a Guerra Fria o norte tinha o apoio da China e da União Soviética, deste modo, os franceses para poderem pedir ajuda aos Estados Unidos argumentaram que este conflito era uma questão de democracia vs comunismo e não uma questão puramente colonial.

Jonhson não tinha experiência em *foreign affairs* e vê como solução enviar milhares de homens para o Vietname, homens muito jovens que eram forçados a ir. Havia milhares de famílias descontentes por verem familiares a partir para uma guerra que sentiam não ser deles, sem a certeza de haver regresso. A juventude começava a ficar insatisfeita por ter que lutar.

A par da Guerra do Vietname, a América deparava-se com uma situação de segregação racial. A segregação racial já existia há bastante tempo. Em 1910 qualquer negro era um potencial alvo de linchamento no sul da América. Os linchamentos eram muitas vezes organizados. O Ku Klux Klan, organização avessa à população afro-americana com uma vertente terrorista, era visto como um movimento nacionalista e positivo que unia o sul. Os negros não tinham direito a votar, criaram-se leis que apenas permitiam o direito ao voto se os antepassados tivessem usufruído desse mesmo direito.

Nos anos 60, apesar de já não haver linchamentos, a segregação continuava nos transportes e locais públicos. Ficou famoso incidente de Rosa Parks. Os negros eram obrigados a dar o lugar se um branco se quisesse sentar no autocarro. Parks era negra e recusou-se a levantar para que um caucasiano se pudesse sentar. Em 1963 Martin Luther King conseguiu que mais de 200.000 pessoas marchassem pelo fim da segregação racial em Washington. Nesta ocasião proferiu o seu discurso mais conhecido “eu tenho um sonho”.

King era um advogado negro, licenciado na *Morehouse College* e doutorado na Universidade de Boston. Após o incidente de Rosa Parks liderou um boicote contra a segregação racial. O movimento durou quase um ano, King chegou a ser preso, mas o *Supreme Court* decidiu pelo fim da discriminação nos transportes públicos. Participou em vários protestos, marchas e passeatas pelas liberdades civis dos negros. Foi torturado e a sua casa foi atacada com bombas. No entanto, agora existia uma juventude branca esclarecida que se punha do lado dos negros. Essa juventude era a que marchou em

Washington. Aos poucos a sociedade ia abrindo a sua mente e em 1964, o mesmo ano em que Luther King ganha o Prémio Nobel da Paz, nasce a lei dos direitos civis (um ano mais tarde nasceria a do direito de voto para os negros).

Neste contexto de desalento com a desigualdade entre raças e com a guerra do Vietname, onde uma cultura que antes era para uma minoria passou a ser para a maioria, surge um cantor que se destaca, não pela sua música mas pelas suas letras: Bob Dylan.

3.2 A Escrita da Música e a Música da Escrita

Bob Dylan era o pseudónimo de Robert Allen Zimmerman. Nasceu em Duluth, no Minnesota, no seio de uma família judia de proveniência russa. Diz ter começado a escrever poemas aos dez anos de idade e aprendido sozinho a tocar guitarra e piano durante os anos da adolescência. Em 1959 inscreveu-se na Universidade do Minnesota, em Minneapolis. No ano seguinte, resolve deixar a universidade e seguir para Nova Iorque. Em Nova Iorque começou por tocar versões do cancionero *folk* norte-americano em pequenos bares. Com vinte anos grava o seu primeiro álbum para a *Columbia Records*, um disco quase todo composto por *covers*, com apenas dois originais, um deles era uma homenagem a Woody Guthrie (um dos seus maiores ídolos musicais). No entanto, foi com a sua segunda gravação, *The Freewheelin'* com canções da sua autoria, que consegue notoriedade.

Bob Dylan era um músico de voz nasalada e apenas medianamente virtuoso. Contudo, possuía algo que aos olhos do público lhe atribuíam integridade: letras invulgares para a música popular. Veiculava através de canções o sentimento da população em relação à discriminação racial e à Guerra do Vietname, combinando uma consciência do espírito da sua época com um humor absurdo. Absorvia e reinventava as velhas tradições da música popular americana, as baladas do norte e o *blues* do sul.

Dylan não era um decadentista, aliás, mudou tantas vezes a sua forma de escrever, as suas técnicas de composição e até a sua imagem que é difícil colocar-lhe um rótulo. Todavia, era um leitor ávido, travara amizade com Allen Ginsberg e as suas letras tinham um cariz literário. O seu contributo para a história da música *pop* foi o ter trazido até ela a literatura, até então as letras limitavam-se a rimas ingénuas e sem espessura narrativa. Dylan abriu um espaço que influenciou várias tipologias musicais. Mais tarde, músicos *rock* deixaram de escrever só sobre amor e o *rock'n'roll* tornou-se um género que permitia contar histórias ou ilustrar emoções tal como a literatura, pintura ou cinema. Muitos grupos de música começaram a desenvolver as suas letras

impressionados por poetas que liam. Dessas muitas bandas, veremos mais tarde que algumas eram influenciadas pelo decadentismo. Não existe em português tradução directa da palavra *lyrics*, o mais aproximado seria “letras”. Tendo em conta que esta investigação se debruçará sobre a escrita de vários “letristas” e os paralelos que se encontram com vários poetas, serão analisados como poetas e para descrever as suas letras de canções usarei o termo poema. É importante lembrar que estes poemas têm uma profundidade poética pouco comum no universo *pop*, como sugere Duane Fish referindo-se a Kurt Cobain (que estudaremos mais adiante):

As this analysis reveals, Cobain was clearly more the poet than the rethorician. As Ray Manzarek put it, “Kurt didn’t speak for his generation. He spoke for himself. That’s what poets do (Dougherty 44). For those who heard his voice and indentified with it, there is a sense of wonder at having heard one of the modern day poets. At the same time, there is also a sense of sorrow because the voice as been silenced. (Fish, 1995: 99)

Voltando a Bob Dylan, Bob Shelton, do *New York Times*, descreveu assim a sua escrita.

His lyrics mix a sermon out of Woody Guthrie’s conversational folksay with a dash of Rimbaud’s demonic imagery and even a bit of Yevtushenko’s social criticism. Whether his verse is free or rhymed, whether his mood is somber, crusading, satiric, subject to the fanciful, Mr. Dylan’s words and melodies sparkle with the light of an inspired poet. (Shelton rpd. Cott, 2006: 5)

A influência da imagética decadentista é visível nalguns dos seus poemas. Vejamos apenas um exemplo:

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it
I saw a highway of diamonds with nobody on it
I saw a blank branch with blood that kept drippin’
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin’
I saw a white ladder all covered with water
I saw a ten thousands talkers whose tongues were all broken

I saw guns and sharp swords in the hands of young children
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall (A Hard Rain's A-Gonna Fall, *The Freewheelin'*, 1963)

As referências ao sangue dos martelos e ao gotejar dos ramos podem ser vistas como semelhantes à linguagem e estética dos decadentistas, assim como a imagem violenta de armas e espadas nas mãos de crianças. No mesmo poema, Dylan escreve sobre o medo do abismo que é também um dos temas mais evidentes da escrita dos decadentistas:

And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin'
Heard the roar of a wave that could drown the whole world
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin'
Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin'
Heard one person starve, I heard many people laughin'
Heard the song of a poet who died in the gutter
Heard the sound of a clown who cried in the alley
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall (ibid.)

A impressão de viver numa época terminal (ou *Mal du siècle*) é aqui retratada tal como Baudelaire a tinha retratado antes.

Enquanto Bob Dylan se tornava uma estrela internacional a América entra em negociações de paz com o Vietname. Era o final da década de 60 e a guerra tinha evidenciado as atrocidades de que o ser humano era capaz, havia uma sensação de desapontamento e raiva. A guerra trouxe o aumento de impostos, muitos programas sociais foram cancelados e a percentagem de pobres subiu 5%.

Durante os anos 60, milhares de jovens tinham-se tornado *hippies*, acreditavam no amor livre e declaravam-se pacifistas. Refugiavam-se no campo, longe da civilização, seguiam os seus instintos (mesmo no amor), questionavam os valores da sociedade, a ciência, o positivismo e a ideia de certo ou errado. Existia nesta juventude uma ingenuidade utópica que nada estava relacionada com o decadentismo. Com a

década a terminar o sonho *hippy* começa a desvanecer. Martin Luther King é assassinado a tiro em Abril de 1968,¹² num hotel da cidade de Memphis, quando dava apoio a um grupo de trabalhadores em greve. O festival Woodstock realiza-se em 1969 com os maiores ídolos da juventude, mas pouco depois dois deles morreriam: Janis Joplin e Jimmy Hendrix.

Com a morte de figuras importantes para a cultura jovem, a descrédito do sistema e o sentimento de desilusão o sonho *hippy* chega ao fim. Contemporâneo ao fim desse sonho emerge um grupo de música com características decadentistas: os Doors.

Os Doors formaram-se em Los Angeles, no ano de 1965, por dois estudantes de cinema do UCLA: Jim Morrison e Ray Manzarek. Depois de passarem algum tempo a tocar com os irmãos de Manzarek recrutaram John Densmore, para a bateria, e Robbie Krieger como guitarrista. O nome da banda foi inspirado no título de um livro de Aldous Huxley, que, por sua vez, procurou inspiração num poema de William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*). Criaram uma fusão de rock, jazz e blues com letras de cariz poético. Começaram por tocar em bares da Sunset Strip como o London Fog ou o Whisky-A-Go-Go. No segundo, Morrison entrou para a história do *rock'n'roll* ao interpretar uma versão da canção *The end* em que a letra retratava o complexo de Édipo. Na mesma noite em que fez esta interpretação, ocorreram dois acontecimentos importantes para a história da banda. Primeiro, foram proibidos de voltar a entrar no bar e, em segundo lugar, os Doors conseguiram o primeiro contrato discográfico com editora *Elektra Records*. Na primeira semana de 1967 o seu primeiro álbum foi lançado e em Agosto desse mesmo ano o *single Light My Fire* chegava ao primeiro lugar da *Billboard*. Com o sucesso comercial e exposição pública Jim Morrison tornou-se num ícone da época.

James Douglas Morrison (1943-1971) cresceu de forma nómada devido à profissão do pai, oficial da marinha. Na adolescência desenvolveu um grande interesse pela literatura, lendo desde os autores *beat* a Sartre, Rimbaud, James Joyce ou Nietzsche. Os biógrafos Jerry Hopkins e Daniel Sugerman aclararam a importância dos escritores dos anos 50 para Jim:

¹² Assim como King, o homem que anunciou a uma multidão a sua morte também foi assassinado. Robert Kennedy, irmão de John Kennedy, concorria à presidência da república com a promessa de lutar pelos direitos civis quando foi baleado.

Jim sentou-se sozinho no seu quarto à noite. Fechou o livro que o tinha tornado cativo durante quatro horas, respirando profundamente. (...)

O livro era o romance de Jack Kerouac sobre a geração «beat» *On the Road*, (...) Jim descobriu o livro nesse inverno, na mesma altura em que em São Francisco um colunista de jornal dava ao Mundo um novo termo pejorativo: *beatnik*.

(...) Jim e Fud andavam incansavelmente para cima e para baixo na Broadway, parando para folhear alguns livros na livraria da City Lights, onde existia na janela uma tabuleta que dizia «Livros Proibidos». (Hopkins e Sugerman, 1994:23)

Na página seguinte, os biógrafos são ainda mais claros sobre os hábitos de leitura de Jim Morrison:

Ferlinghetti era um dos favoritos de Jim, assim como Kenneth Rexroth e Allen Ginsberg. Ginsberg causou maior impacto, pois era a versão real de Carlo Marx (um dos personagens de Kerouac em *On The Road*), «o triste e poético homem de confiança com temperamento sombrio». Foi uma imagem que se agarrou a Jim como pastilha elástica. (Hopkins e Sugerman, 1994:24)

James Huke, na obra *The Jim Morrison Scrapbook*, confirma a versão de Hopkins e Sugerman:

By the time the Morrisons were living in Alameda, thirteen-year-old Jim wanted to experience the beat culture that was flourishing in the North Beach section of San Francisco. North Beach was only forty-five minutes by bus from Alameda, so on weekends or the occasional school day. Jim and his friend Fud Ford made their way into the city and explored the coffeehouses, art galleries, and book stores along Broadway. Jim even began imitating the beats. (Huke, 2007: 24)

Para além dos *Beats*, Jim lia também os decadentistas franceses:

Another writer Jim admired, the nineteenth-century poet Arthur Rimbaud, wrote his first poem at the age of sixteen, and quit writing at the age of twenty. In that

short career, however, he rewrote the rules of conventional poetry. *Illuminations* in particular, which focuses on alienation and the impact of the subconscious, was a major influence on Jim's writing. Many of the more hallucinatory images that appear in Jim's songs and poems seem to have derived from Rimbaud's work. (Huke, 2007:25)

Influenciado pelo que lia, Jim Morrison começa também a escrever cadernos de poesia. Em 1961 termina os estudos no George Washington High School e matricula-se na St. Petersburg Junior College na Florida. Desistiu, passado pouco tempo, para ir estudar cinema para a UCLA em Los Angeles. No verão de 1965, após ter acabado os estudos na UCLA, forma os Doors.

Jim Morrison, embora vivesse rodeado de *hippies* nunca se viu como tal. Jerry Hopkins e Daniel Sugerman explicam:

Se bem que houvesse empatia entre Jim e os seus jovens fãs, mantinha-se, contudo, diferente deles em muitos pontos básicos. Ao contrário do *hippy* protótipo, Jim considerava a astrologia como uma pseudo-ciência, rejeitava o conceito de personalidade totalmente integrada, e exprimia desagrado pelo vegetarianismo devido ao fervor religioso muitas vezes ligado à dieta. Era, disse, um dogma e não tinha necessidade disso. (Hopkins e Sugerman, 1994:139)

Mais adiante os biógrafos continuam:

A educação, inteligência e *background* de Jim separou-o de muitos dos seus fãs. Licenciado em vez de vadio, leitor voraz de gosto altamente católico, era dificilmente o homem não linear, pós-literal e tribal de Marshal McLuhan. Quer gostasse ou não, era o produto óbvio de uma família da classe média superior do Sul: encantador, determinado para objectivos e politicamente conservador em muitos aspectos. (Hopkins e Sugerman, 1994:140)

Outra vertente de contacto com a visão decadentista é a recuperação da atitude parnasiana de arte pela arte, apesar de escrever letras como *Unknown Soldier*, que foi interpretada como uma canção de protesto contra a Guerra do Vietname, o grosso do seu trabalho reflecte influências dos românticos e decadentistas. A sua escrita dedica-se

a referências sexuais, drogas, paranóia, medo e morte, temas comuns quer aos decadentistas quer aos *beats*, reencarnando, através do *rock'n'roll*, a imagem de poeta maldito. Analisemos o poema da canção *Moonlight Drive*:

Let's swim to the moon
Let's climb through the tide
Penetrate the evenin' that the
City sleeps to hide...

(...)

Come on, baby, gonna take a little ride
Down, down by the ocean side
Gonna get real close
Gonna get real tight
Baby gonna drown tonight
Going down, down, down. (*Moonlight Drive*, *Strange Days*, 1967)

À superfície o texto parece apenas um convite à partilha apaixonada pela luz do luar. Porém, “penetrate the evening that the City sleeps to hide” poderá ser uma metáfora para a aceitação passiva do *Status Quo*, o desinteresse das massas por questões existenciais. A imagem da cidade adormecida, em contraste com um sujeito poético acordado, sugere a noção de diferença perante os restantes, algo muito usado para cultivar a imagem de poeta maldito. Numa leitura mais atenta, podemos ver a conotação sexual da palavra “*penetrate*” e, mais tarde, no verso “Baby gonna drown tonight” podemos desvendar aqui uma referência ao sexo ou à morte. A relação entre o sexo e a morte já havia sido explorada no século XIX pelos decadentistas. Em *Peace Frog* Jim Morrison é mais explícito:

Blood in the streets of the town of New Haven,
blood stains the roofs and the palm trees of Venice.
Blood in my love in the terrible summer,
bloody red sun of Phantastic L. A.
Blood screams her brain as they chop off her fingers

blood will be born in the birth of a nation.

Blood is the rose of mysterious union. (Peace Frog, *Morrison Hotel*, 1970)

Para além da referência óbvia ao sangue, visto aqui como morte, encontram-se nesta estrofe vários temas que podem servir de ponte com os decadentistas. Já foi referido que o ambiente sanguinário é explorado pelos autores do século XIX, mas também o gosto pelo horrendo. Esse gosto pelo horrendo pode ser encontrado no verso “Blood screams her brain as they chop off her fingers”. A imagem de dedos decepados e decomposição humana transmite ao leitor (ou ao ouvinte) uma representação de um ambiente horripilante. A paranóia e medo perpassam todos os versos.

Tal como os *beats* e os decadentistas, o assunto das drogas e capacidade de chocar também são temas recorrentes para Morrison.¹³ O exemplo mais claro de impulso de chocar encontra-se na canção *The End*. Começa como um poema de despedida ou amor desvanecido:

This is the end, beautiful friend.

This is the end, my only friend. The end
of all elaborate plans. The end,
of everything that stands, the end.

I'll never look into your eyes again. (The End, *The Doors*, 1967)

Este versos relatam o ter que dizer adeus a alguém e isso não tem nada de chocante. Todavia, já na parte final do poema, Morrison narra uma sequência de eventos, criando um ambiente e parecendo usar a *stream-of-consciousness*:

The killer awoke before Dawn,
He put his boots on
He took a face from the ancient gallery,
And he walked on down the hall.

¹³ Como exemplo do assunto das drogas podemos dar o verso “She gets high” (Hopkins e Sugerman, 1994:102) da canção *Break on Through*, verso que teve de ser censurado para poder passar na rádio.

He went into the room where his sister lived and...
Then he paid a visit to his brother,
And then he... walked on down the hall.

And he came to a door.
And he looked inside,
«Father?»
«Yes, son?»
«I want to kill you. Mother I want to...
Fuck you!» (The End, *The Doors*, 1967)

O princípio delicado e a narração sequencial de eventos parecem dar a sensação de uma crescente ameaça, de modo a criar uma tensão para o final incestuoso ter mais impacto. Morrison consegue pôr em prática a linguagem chocante, a referência sexual e, ao abordar o tema do incesto, demonstra a falta de pudor própria de um decadentista. Todas estas características poderiam ser encontradas num poeta decadentista do século XIX como Rimbaud. Vejamos o poema *Vénus anadyomène*:

Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus*;
- Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus (Rimbaud, 1998: 83)¹⁴

No verso “ *Belle hideusement d'un ulcère à l'anus*” podemos observar a linguagem chocante e a referência sexual.

Pela formação que teve, as leituras que fez, o gosto pelo excesso na vida e na obra, os temas escolhidos para a sua escrita, a atitude parnasiana perante a arte e até a atitude em palco, Jim Morrison parece ter sido influenciado directa e indirectamente pelos escritores decadentistas do século XIX. Após Bob Dylan ter trazido a literatura para a música tocada na rádio, Morrison absorveu a linguagem decadentista e transpô-la para o *rock'n'roll*. Jim Morrison muda-se para Paris em 1971 com o objectivo de se

¹⁴ Os rins têm duas palavras gravadas: Clara Vénus/- E todo este corpo se move e se estende na sua larga garupa/Na beleza repugnante de uma ulcera no ânus

desviar de alguns problemas legais na América e começar uma carreira literária. É encontrado morto na banheira do seu apartamento no dia 3 de Julho desse mesmo ano.

No ano em que Jim Morrison morria, na política, Richard Nixon, derrotado por Kennedy em 1960, estava no poder com a promessa de terminar a guerra. Contudo, Nixon estava disposto a retirar as tropas só mediante algumas condições impostas aos Vietnamitas. Por essa razão, não evacuou os soldados até chegar a um pacto, apesar do que tinha prometido na campanha eleitoral. Só em 1973 é que se chegou a um acordo de paz. A população assistiu a imagens da guerra pela televisão, o que causou um desagrado global em relação à forma como os soldados eram tratados.

Com o fim da guerra o sentimento de desgaste e desapontamento permaneceu. Havia que recuperar a economia e baixar a percentagem de pobreza nos Estados Unidos. Na arte vivia-se uma expectativa. Depois de fenómenos como os *beats* na literatura, Andy Warhol na arte plástica, Bob Dylan e os Doors na música, esperava-se pela próxima *next real big thing*.

IV - Kurt Cobain, Decadente ou Decadentista?

Neste capítulo relacionar-se-á o reaparecimento da estética decadentista nas letras de Kurt Cobain com uma época de desilusão na era Bush. Provar-se-á as semelhanças entre a poética de Baudelaire e de Cobain. Analisar-se-á versos de Kurt Cobain, comparando-os com a estética que teve início na segunda metade do século XIX e influenciou vários autores, quer na música quer na literatura, do século XX. Estudar-se-á o surgimento de um movimento de músicos em Seattle, no estado de Washington, que a crítica musical apelidou de *grunge* e do qual Cobain fez parte. Como já foi dito o decadentismo era uma atitude. Um dos objectivos deste capítulo é demonstrar como essa atitude se transpôs também para os anos 90.

Para melhor se entender a forma como o *grunge* e a sua estética, influenciada pelo decadentismo, se tornou apelativa para sectores de uma geração na década de 90, é essencial estabelecer uma ligação entre o quadro político e social dos anos 70/80 e a aparente ausência desse mesmo decadentismo nas artes durante esses anos. Os anos 70 e 80 serão analisados à luz do enquadramento político e social, relevante para se perceber o desaparecimento desta poética. Far-se-á a análise dos anos de Reagan e do seu optimismo que se transferiu para quase toda a sociedade norte-americana. Desta forma, chegaremos a uma nova viragem para uma época de desilusão com a Guerra do Golfo já na era Bush nos anos 90.

4.1 – Entre o optimismo e o decadentismo

Culturalmente, durante a década de 70 não houve nenhum artista ou movimento decadentista próximo do olhar público que se destacasse. Na música popular, exceptuando algumas bandas *punk* que tocavam no CGB'S (um clube de Nova Iorque), os estilos musicais que tinham mais destaque eram a *pop* e, já no final da década, o *hair metal*.

O *hair metal* era um estilo musical em que as guitarras predominavam, projectavam uma imagem andrógina (homens com maquilhagem feminina e cabelo cheio de laca). A ostentação era uma das características deste estilo musical quer nas roupas (coloridas e cheias de brilhantes) quer nos espectáculos (com grandes palcos, luzes e explosões). As temáticas das letras cicunscreviam-se ao amor, retratado sem espessura narrativa, ou à “sede de viver” mostrando o lado positivo da vida.

O *punk*, que fizera muito sucesso na Grã-Bretanha no ano 1977 com grupos como os Sex Pistols ou os Clash, era sonoramente mais ruidoso e liricamente mais cru. As canções de amor não eram a sua prioridade, mas sim o incitamento à rebelião de forma directa e clara. Ainda assim, as letras das canções eram literariamente pobres, não adquirindo a profundidade que caracterizava o decadentismo.

O facto de não se ter destacado nenhum artista decadentista numa época em que a América se debatia com escândalos políticos e problemas económicos vem provar a teoria já aqui defendida de que o decadentismo é um produto da abundância, com tendência para aparecer em alturas de maior fulgor financeiro.

Se atentarmos aos factos históricos envolvendo os presidentes e o país durante essa época podemos comprovar a teoria de que quando a crise económica sobressai o decadentismo perde importância. Richard M. Nixon foi eleito com um discurso baseado na promessa de verdade e abertura por parte da Casa Branca, do fim da Guerra do Vietname e com o *slogan* “bring American together again”. Contudo, passados os cinco anos e meio da sua presidência essas promessas não foram cumpridas como os americanos estariam à espera.

Numa época em que ainda se lutava pelos direitos civis dos negros, “bring Americans together again” deveria significar todos os americanos independentemente da raça, credo ou idade. No entanto, Nixon tomou medidas que indicavam querer adiar o fim da segregação racial nas escolas. William H. Chafe cita Reagan para explicar a sua posição:

(...) “there are two extreme groups [on this issue]. There are those who want instant integration and those who want segregation forever. I believe we need to have a middle course between those two extremes.” What the president had done, of course, was to define obedience to the law as one extreme, and violation of the law as another, thereby aligning himself explicitly with white Southerners who ever since 1954 had been pursuing a strategy of circumventing change by calling integration “extremist”. (Chafe, 2007:368)

Outro acontecimento que contribuiu para que a promessa de uma presidência baseada na verdade perdesse credibilidade foi o caso Watergate. Nixon nega qualquer tipo de envolvimento, mas a 8 de Agosto de 1974 torna-se o primeiro Presidente dos Estados Unidos a abdicar do cargo.

A 9 de Agosto Gerald R. Ford foi o primeiro vice-presidente a substituir um presidente por este se ter demitido. Tinha como uma das principais funções controlar a inflação e reavivar uma economia a caminhar para a depressão. No ano de 1976, Gerald R. Ford foi nomeado pelo Partido Republicano para se candidatar às eleições para presidente, mas perdeu para o seu oponente do Partido Democrata: Jimmy Carter.

Em 1979 a economia dos Estados Unidos havia piorado com o aumento da inflação e o desemprego chegava aos 8%. Carter beneficiou da atmosfera política após o escândalo Watergate e chegou ao poder proclamando a imagem de *outsider*, apontando o que estava errado na sociedade americana, porém, parecia não saber quais as soluções para os problemas dos americanos. É derrotado nas eleições de 1980 pelo republicano Ronald Reagan.

Ronald Reagan já era uma figura pública quando se candidatou à presidência, começou por trabalhar em rádio até conseguir um contrato em Hollywood e tornar-se actor profissional participando em cinquenta e três filmes. Foi presidente do *Screen Actors Guild* e afirmou ser conservador. Em 1966 foi eleito Governador da Califórnia e reeleito em 1970.

Reagan prometeu progresso e crescimento e devolveu aos Estados Unidos um sentimento de optimismo. O início do seu mandato foi violento, uma vez que foi alvejado sessenta e nove dias após tomar posse. A sua calma e até sentido de humor perante o incidente conquistou a simpatia dos americanos. Reagan obteve legislação para estimular o crescimento económico, fazer descer a inflação e aumentar a taxa de empregabilidade. A confiança que transmitiu ao seu eleitorado fez com que fosse reeleito em 1984.

Como já foi dito, durante os anos em que a América se debatia com os escândalos políticos, a inflação e o desemprego descrito acima o decadentismo pouco se destacou, mas perante o optimismo dos anos 80 em Seattle, no estado de Washington, o *grunge* começava a fazer-se notar. Tratava-se de jovens pertencentes às classes baixas, sem aspirações intelectuais, que se mostravam desapontados com a vida e que viam no rock uma forma de escape. Em comum tinham o visual (cabelos compridos, camisas de flanela e calças rasgadas), as guitarras distorcidas e um som não muito harmónico.

O visual descuidado era premeditado. Com uma das primeiras compilações da Sub Pop (editora independente de Seattle que acolheria as bandas *grunge*), foi lançado um livrete de fotografias de vinte páginas em que estabelecia o cabelo escorrido, as camisas de flanela e o suor como imagens de marca de um movimento. As camisas de

flanela passaram a ter um valor simbólico. Seattle era terra de madeireiros que vestiam camisas de flanela como farda de trabalho e ao vestir como lenhadores os músicos pretendiam distanciar-se da imagem glamorosa de rock que imperava na América.

Os membros das bandas quiseram passar a imagem de que existia um padrão para pertencer ao movimento: afirmavam-se auto-didactas (isto é, não tinham estudado teoria musical), de classes baixas e desistentes da faculdade. Havia um certo orgulho em ser considerado *white trash*. Mostravam vaidade por não partilhar o optimismo de Reagan e desprezo pelos *yuppies*. Contudo, os jornalistas mais atentos tentavam dismantelar essa ideia. Vejamos o que escreveu Brad Morrell sobre Tad Doyle, vocalista da banda Tad:

(...) Mas pior, no que diz respeito à sua imagem, Tad Doyle revelou ter um passado. Ser natural de Boiso, Idaho, era aceitável. Ter pertencido a uma banda punk rock chamada H Hour não era problema. Mas ter passado a adolescência num quarteto de jazz, que até tocou para o presidente Nixon na Casa Branca, e ter depois estudado teoria musical na faculdade? Mãezinha! (Morrell, 1996: 85)

Independentemente da veracidade de algumas das ideias associadas aos músicos de Seattle, o *grunge* afastava-se quer da concepção dos estilos rock que reinavam nos topes comerciais da América quer do conceito de homem de sucesso, era visto como uma alternativa à música que se fazia na altura e à postura na vida defendida pela maioria dos americanos. Pouco a pouco foi conquistando seguidores, primeiro dentro da cidade e mais tarde fora dela.

4.2 – O Som de Seattle e Kurt Cobain

Seattle sofreu sempre com seu isolamento, situada no canto superior esquerdo de um país cujo centro das actividades passa pela Califórnia e por Nova Iorque, até se tornar um local de empresas bem sucedidas como a Amazon ou o Starbucks. A história de Seattle começa na pré-história, quando a área oeste das montanhas Cascatas era um continente separado que se afastou gradualmente da Ásia até colidir com a América do Norte. Seattle tornou-se na maior cidade do estado de Washington (embora a capital continue a ser Olympia). O estreito de Juan de Fuca, volteia para sul, com as suas ilhas

e enseadas, formando o Puget Sound, um vasto porto natural que proporcionava protecção contra navios-pirata e dava acesso ao oceano para trocas comerciais com o resto da costa ocidental e com a Ásia.

Como Brad Morrell refere no seu livro *Nirvana e o Som de Seattle*, foi a meio do Puget Sound, numa enseada mais pequena chamada baía Elliot, que Seattle se desenvolveu. Com excepção dos Índios, foram os Ingleses os primeiros a entrarem em Puget Sound. George Vancouver reclamou a área para o rei, antes de os Americanos aí chegarem. Por volta de 1830, a América começa a instalar os colonos no Sul do território e em 1845 a Inglaterra desiste de reclamar as terras a sul do estreito de Juan de Fuca. O território de Washington passa a ser terra americana.

Nessa época, como agora, o Noroeste da costa do Pacífico era terra de lenhadores. A indústria madeireira de Washington apareceu como uma consequência da corrida ao ouro da Califórnia, em 1849. Os prospectores necessitavam de escritórios e cabanas de madeira e a fonte de abastecimento mais próxima era Washington. As comunidades foram-se desenvolvendo por todo o Puget Sound, criando uma indústria madeireira na localidade de Seattle. Os empresários californianos asseguraram as reservas de madeira formando companhias em Puget Sound. Seattle ficava assim subordinada ao ouro da Califórnia.

Só com a Primeira Grande Guerra, quando a madeira era essencial para a construção de navios e aviões, é que a cidade conseguiu cimentar a sua prosperidade. A primeira fábrica Boeing abriu a sul da metrópole, contribuindo para a riqueza material de Seattle.

Ganha a guerra, a cidade começa a ganhar um espírito liberal e progressista. Foi construído um centro comercial, dez anos mais tarde acolheu a Exposição Mundial de 1962 e apareceu num filme de Elvis Presley. Geograficamente estendeu-se para leste, para lá do lago Washington. Possuía agora infindáveis subúrbios que iam desde Olympia, a sul, até Everett, a norte.

Culturalmente, Seattle oferecia espectáculos de dança e música clássica. Isto era suficiente para os habitantes de uma determinada faixa etária, mas deixava a população abaixo dos trinta anos excluída. Seattle produziu nomes importantes no mundo da música como Bing Crosby, Ray Charles, Quincy Jones e Jimi Hendrix. Porém, foi necessário deixar Washington para alcançarem reconhecimento. Jimi Hendrix, por exemplo, tocou para plateias exclusivamente negras quando começou a frequentar

clubes, nos finais dos anos 50. Após a sua morte os habitantes da cidade rejeitaram qualquer tentativa de comemorar as suas origens em Seattle.

Com excepção de Hendrix (cuja música era bastante elaborada), existe uma tradição de música rock crua e pouco sofisticada no estado de Washington. Restringidos ao êxito regional, as bandas locais exibiam-se regularmente em Seattle, mas poucas tinham notoriedade fora da cidade. As rádios recusaram-se a apoiar as bandas locais, facto que contribuiu para que os músicos olhassem para a resiliência de outros músicos com admiração, ser recusado pela rádio passou a ser uma das credenciais *underground*. Brad Morrell sugere:

(...) a difusão de rádio para além das faculdades não interessava. Fora de Londres ou Nova Iorque, as bandas punk não julgavam o seu sucesso por posições em tabelas de vendas ou percentagens de radiodifusão: a sua mera existência como um espinho envenenado à margem do rock estabelecido era prazer e recompensa suficientes. (Morrell, 1996:28)

Para dar espaço a estes grupos criou-se um circuito de clubes de Seattle em 1979/80, com espectáculos de rock alternativo regulares. As canções destes artistas eram divulgadas apenas numa estação FM que apostava na música *indie*, a KAOS. Em Julho de 1986 Bruce Pavitt, um jornalista musical, transformou a coluna de revista *Sub Pop* numa editora. A *Sub Pop* seria a casa que acolheria as bandas que mais tarde seriam denominadas como movimento *grunge*. Cada banda tinha um universo diferente e os temas das letras das canções podiam variar. Brad Morrell explica:

O som de Seattle não tinha qualquer unidade musical, para além dos homens e das guitarras. Mas foi traduzido num movimento pelos observadores da imprensa, ansiosos por um sistema que fizesse sentido na diáspora do rock dos anos 90. (Morrell, 1996:28)

É neste universo que surge Kurt Cobain, vocalista, guitarrista, letrista e compositor dos Nirvana.

Kurt Donald Cobain (1967-1994) parecia ter todos os requisitos para pertencer à classe baixa que o *grunge* se orgulhava de pertencer¹⁵. Os seus pais divorciaram-se quando tinha sete anos, acontecimento que o afectou profundamente tornando-se numa criança anti-social. Depois do divórcio dos pais Cobain passou a viver de forma nómada, habitando na casa do familiar que o pudesse acolher em determinada altura. Passou a infância e adolescência a mudar de casa constantemente, sendo educado por pessoas diferentes, e diz ter tentado transpor a angústia desses tempos para a sua música.

Aos onze anos começa a interessar-se pela música *punk* britânica e na adolescência conhece Krist Novoselic, o futuro baixista dos Nirvana. Juntos formaram grupos com diferentes nomes até chegarem a Nirvana em 1986. Os Nirvana cultivavam o estereótipo de músico *grunge*:

Nirvana's founders – bassist Chris Novoselic and guitarist Kurt Cobain (...) - are the embodiment of small-town stoners, the American equivalent of the kids in England who angrily declared that they had No Future back in 1977. They are the type of self-described “negative creeps” – shy, weasel-faced, introvert – that it's practically impossible to imagine copying any of the classic rock poses of stardom. (Arnold, 1993:144)

Depois de gravarem algumas cassetes de demonstração conseguiram um contrato com a editora *Sub Pop* em 1988. Um ano mais tarde lançam o seu primeiro álbum com o nome *Bleach*. Influenciado pelo *hard rock* e pelo *metal*, *Bleach* era composto por canções agressivas, sem refrões melódiosos, exceptuando o tema *About a Girl* com uma melodia perto dos *Beatles*.

Ao entrar na década de 90 os Nirvana eram já respeitados no circuito da música alternativa (embora este circuito fosse um nicho de mercado e ainda não tivessem tido grande êxito comercial). Este facto despertou o interesse das editoras multinacionais e assinaram contrato com a DGC para o catálogo de música alternativa. Em 1991 lançam o disco *Nevermind* que, apesar de ter começado por vender pouco, em Janeiro de 1992 atingiria o primeiro lugar das tabelas de vendas. Numa época em que a *pop* e o *hair*

¹⁵ A sua mãe era empregada de mesa e o seu pai alternou empregos entre mecânico de automóveis e lenhador.

metal eram extremamente populares, *Nevermind* assinalou uma viragem cultural para algo mais intenso, ruidoso e com letras introspectivas e, por vezes, cáusticas.

Com a mudança da década a situação política havia mudado nos Estados Unidos, facto que contribuiu para o envolvimento de algumas figuras do movimento *grunge* em questões políticas. George Bush, vindo de uma família com tradição política, chegava a presidente em 1989. O início da presidência de Bush coincidiu com a dissolução da Guerra Fria e o crescimento da supremacia militar a nível mundial dos Estados Unidos. Contudo, herdou também a inércia da indústria e uma dívida nacional três vezes maior do que quando Reagan subiu ao poder. George Bush, ao ter trabalhado como director da CIA, adquiriu preparação para lidar com a turbulência causada pela queda do muro de Berlim. Ao afirmar querer uma América “*kinder, gentler*” parecia estar a distanciar-se das duras políticas sociais dos anos Reagan.

O primeiro desafio que teve de encarar foi a contínua desintegração da União Soviética. O muro de Berlim caiu em Novembro de 1989, as políticas de Gorbachev traziam uma nova abertura para os países da Europa de leste que cedo começaram a lutar por liberdade. A União Soviética foi suprida por quinze países independentes e Gorbachev substituído por Boris Yeltsin. Bush, que já tinha demonstrado o seu apoio a Gorbachev, procurou converter Yeltsin num aliado para que as duas potências mundiais pudessem actuar juntas na defesa dos seus interesses.

As consequências dessa ligação puderam ser observadas quando o Iraque invadiu o Kuwait e Bush, aliado a países como a França, a Inglaterra e a Rússia, impôs sanções económicas ao Iraque. Passados oito meses as sanções culminaram num ataque militar em que as tropas Iraquianas saíram derrotadas.

Com o ataque militar a popularidade de Bush subira, porém criou uma divisão no Senado onde se questionava se a acção armada seria mesmo necessária. O facto de Bush ter pertencido à administração Reagan fez com que muitos o acusassem de estar envolvido em vendas de armas para o próprio Iraque no passado. Várias investigações jornalísticas apontavam Bush como um dos responsáveis pelo poder do então líder iraquiano Saddam Hussein. William Chafe observa:

American cooperation with Iraq had begun during the Carter administration in the midst of the Iranian crisis. Under Reagan it had extended to sharing intelligence information during the Iraq-Iran war, providing satellite photos, and sending arms. Subsequently, billions of dollars were channeled to Iraq through

the Export-Import bank, with Vice-president George Bush twice intervening to get loans approved. As president, Bush continued such support, opposing a Congressional move to impose on Iraq for its use of chemical weapons against the Kurds, and arranging \$2 billion more in agricultural credits. (...) Conceivably, then, Saddam Hussein had every reason to feel stunned when Bush suddenly turned against him on August 1. As one reporter noted “During a decade of extensive contacts with Washington, nothing had occurred that could have led him to expect it.” (Chafe, 2007:483)

Esta polémica fez com que alguns americanos levantassem questões sobre a integridade Bush.

Para agravar o descontentamento do eleitorado, Bush não cumprira o que prometera nas legislativas. Havia prometido não subir os impostos e, ao invés, aplicou a maior subida de impostos da história. Alguns músicos de Seattle demonstraram publicamente o seu desagrado perante a guerra do Golfo e a administração Bush, cativando alguma juventude que os começaram a admirar, no entanto, apesar de estarem a captar as atenções de mais ouvintes não era o suficiente para o sucesso comercial que só aconteceu mais tarde. Kurt Cobain recusou entrar na campanha anti-Bush, provocando publicamente alguns músicos que o fizeram, como é o caso de Eddie Vedder, vocalista dos Pearl Jam que viria a ser a segunda banda de Seattle mais bem sucedida nos anos 90. Numa entrevista a Jim Crotty para a Monk Magazine, Cobain ironiza:

Jim- Uma mensagem final para a juventude americana?

Kurt- Faço graciosamente uma vénia, tiro a minha coroa e entrego-a a Eddie Vedder, dos Pearl Jam. É ele, agora, o representante da juventude americana. (Cobain, 1993/1998:89)

Apesar de ter afirmado ser defensor de algumas causas gay e até ter tocado em eventos que as defendiam, Kurt Cobain nunca quis que a sua música fosse vista como algo interventivo. Preferia ver o seu trabalho como fruto de todas as suas angústias e procurar na sua audiência um público que o conseguisse entender:

Não suporto ser definido como “porta-voz” da minha geração, sobretudo porque não tenho “mensagens” para espalhar e tudo o que tenho para exprimir é o meu profundo mal-estar. A minha história pessoal é muito semelhante à de um qualquer contemporâneo meu. Os pais de todos eles divorciaram-se, todos eles cresceram sob o medo da “ameaça comunista” e todos pensaram que morreríamos por causa de uma guerra nuclear. Assim, a violência acabou por marcar a nossa sociedade e todos reagimos de forma igual... (Cobain, 1998: 55)

O *single Smells Like Teen Spirit* deu aos jovens que partilhavam do “mal-estar” de Kurt Cobain alguma coisa com que se identificar. Os Nirvana deixaram de ser uma banda para um nicho de mercado para se tornarem estrelas à escala mundial. Para este facto contribuiu o teledisco que passou insistentemente no canal de música MTV. O vídeo retrata uma espécie de baile num ginásio de liceu, mas em que as *cheerleaders* se vestem de preto com o símbolo anarquista no peito e a música é tocada com violência e distorção. No final, tanto a audiência como os músicos, destroem instrumentos e o próprio ginásio, cria-se um ambiente de “festa dos excluídos”. Este teledisco fez com que jovens que se sentiam alienados passassem a idolatrar os Nirvana.

O sucesso dos Nirvana fez com que muitas outras bandas de Seattle se tornassem nos novos ídolos da juventude. Kim Thayil, guitarrista dos Soundgarden, uma das bandas de Seattle pertencentes ao movimento *grunge*, sugere:

O sucesso dos Nirvana dirigiu as atenções para um sector de mercado até aí ignorado pelo mainstream e, inadvertidamente, iniciou uma corrida ao ouro por parte dos executivos de publicidade, administradores, distribuidores, coordenadores de moda e imitadores do rock que nunca foram capazes de igualar a sinceridade, a força e o espírito dos Nirvana. (Thayil apud Cobain, 1998: 100)

Sharon R. Mazzarella e Jan Muto corroboram:

Emerging out of Seattle, Washington, in the late 1980's-early 1990's, grunge rock (described by some as an amalgam of punk and pop) took the music world by storm. At the forefront of this Seattle invasion was the group Nirvana, led by singer-songwriter Kurt Cobain. Their 1991 hit song “Smells Like Teen Spirit”

and album *Nevermind* catapulted both the band and the “Seattle sound” into national and international spotlights. (Mazzarella & Muto, 1995:1)

Tal como os *Beats*, o *grunge* passou de contracultura a cultura dominante. A música, que antes havia sido rejeitada, passava insistentemente nas rádios e ironicamente, sendo Seattle uma cidade que viveu dependente da Califórnia, as bandas californianas instalavam-se em Seattle à espera de serem descobertas. O êxito foi de tal forma que os estilistas de moda criaram colecções com o nome *grunge*. As colecções consistiam em modelos masculinos com o cabelo pelos ombros, vestidos de camisa de flanela e calças de ganga rasgadas.

A uma escala diferente e de uma forma mais lenta, também já o decadentismo havia começado por atrair uma minoria para depois se espalhar pelo mundo. Como já foi referido, o decadentismo apareceu em França juntamente com o parnasianismo. Esse parnasianismo é assumido por Cobain ao adoptar o princípio da arte pela arte, sem retórica:

Nas minhas canções procuro exprimir-me a mim próprio, o meu mundo interior: aquilo que eu sou, aquilo que eu sinto... Não tenho de todo a pretensão de difundir mensagens de protesto, nem de redenção universal. Não sou um daqueles pregadores-rock de merda que proclamam uma qualquer “iluminação filosófica” ou que afirmam ter visto uma Luz Divina qualquer; de resto, no mundo do rock, para coisas deste género já existe Bono, o Evangelista... (Cobain, 1998: 54)

Duane R. Fish corrobora:

To say that the analysis of Cobain’s songs leads to the conclusion that he was a spokesperson of a generation would be an oversimplification. The purpose of his music does not appear to be to use a mass mediated form to reach a wide audience with a message of protest. (Fish, 1995: 95)

Considerarei, em particular, alguns aspectos para análise: primeiro, o contraste entre *spleen* e ideal. Se por um lado o sujeito poético vive num mundo de tédio, por

outro sonha em chegar ao mundo ideal para que esse tédio desapareça. Por último, a importância de temas como as drogas e a morte será aqui salientada, comparando esta poética com a obra de Baudelaire.

Quanto ao aspecto formal da poesia de Cobain é difícil encontrar denominadores comuns, pois cada poema tem uma estrutura diferente. A métrica é irregular, embora melodiosa visto tratarem-se de versos escritos para serem musicados. Uma das particularidades da lírica do vocalista dos Nirvana é o facto de recorrer ao paradoxo:

Come as you are, as you were
As I want you to be
As a friend, as a trend, as an old enemy

Take your time, hurry up
The choice is yours, don't be late
Take a rest, as a friend, as an old memory

Come doused in mud, soaked in bleach
As I want you to be
As a trend, as a friend
As an old memoria, memoria, memoria. (Come as you are, *Nevermind*, 1991)

O *you* do sujeito poético pode ser encarado como a morte e o poema poderá ser sobre a aceitação da morte. A palavra “friend” aparece dois versos depois de “mud” ou “bleach”, há aqui um contraste entre o belo da amizade e o nojento da lama. O poeta tenta encontrar a beleza naquilo que é macabro, por vezes evocando um mundo de melancolia e ansiedade.

Tal como na obra dos decadentistas do século XIX, a percepção do real por via do poder dos cinco sentidos está presente em muitos textos deste norte-americano. Vejamos *Scentless Apprentice*:

Like most babies smell like butter
His smell smelled like no other
He was born scentless and senseless
He was born a scentless apprentice

Go away – get away, get away, get away
Every wet nurse refused to feed him
Electrolytes smell like semen
I promise not to sell your perfumed secrets
There are countless formulas for pressing flowers (Scentless Apprentice, *In Utero*, 1993)

Nestes versos, podemos verificar uma intertextualidade que nos pode recordar o enredo do romance *O Perfume* de Patrick Suskind, como o próprio Cobain admite:

Às vezes acabo as letras um mês antes de ir para estúdio (...). Ultimamente, tenho escrito algumas canções temáticas que são algo mais que pedaços de poesia “Scentless Apprentice”, por exemplo é acerca do livro *O Perfume* de Patrick Suskind. (Cobain, 1998:51)

O olfacto está também em escritores como Baudelaire, como é visível no poema *Le Parfum*:

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d’encens qui remplit une église,
Ou d’un sachet le musc invétéré? (Baudelaire, 1996:68)¹⁶

Cobain escreve sobre um mundo imperfeito, pessoas imperfeitas e seres imperfeitos. Para enfatizar toda esta deformidade usa imperfeições métricas, como podemos ver no poema *Frances Farmer Will Take Her Revenge in Seattle*:

It’s so relieving to know that you are leaving as soon as
You get paid
It’s so relaxing to hear that you are asking wherever

¹⁶ Leitor, alguma vez respiraste / Com embriaguez e lenta gula /
Este grão que de incenso que enche uma Igreja, / Ou de um saco o almíscar inveterado? (M.T.)

You get your away
It's so soothing to know that you'll sue me, this is
Starting to sound the same
I miss the confort in being sad (Frances Farmer Will Take Her Revenge in
Seattle, *In Utero*, 1993)

Aqui a estrutura amplifica a sensação de tédio e reflecte o mundo do ponto de vista do sujeito poético.

Por oposição à decadência descrita na sua obra, Kurt Cobain imagina um mundo ideal. Rejeita a ideia romântica da beleza da natureza e procura o belo no artificial e no feio. Cria assim dois universos distintos: *spleen* e ideal. A palavra *spleen* está relacionada com a bÍlis negra e actualmente significa o sentimento de desolação ou melancolia. É uma visão do mundo pelo seu lado escuro: doença, solidão, morte, crime e desespero. O ideal representa a capacidade de transcender a tristeza profunda do *spleen* que, como será descrito nas páginas seguintes, encontra escape nas drogas, álcool e paixão. É o local onde o poeta se quer refugiar, o mundo que o autor quer construir, diferente do mundo onde vive.

Se sujeito poético tenta atingir um universo imaginário de felicidade, acaba por sofrer a desilusão de ser confrontado com pensamentos mórbidos e angústia espiritual. A mulher é retratada como um intermediário entre o *spleen* e o ideal. A imagem feminina aparece como musa, mas também como demónio, uma maldição que o condena à infelicidade. Embora seja uma fonte de inspiração é igualmente um objecto intensificador de desapontamento e dor, o que faz com que o sujeito queira alienar-se do que o rodeia. Esta alienação deixa-o só, levando-o a contemplar a morte como algo de consolador. No entanto, a figura da mulher contribui para a construção do mundo ideal. Estas contradições são frequentes na escrita de Cobain.

Apesar do poeta desejar construir o mundo ideal, é sobre o *spleen* que o autor mais escreve. Símbolo de degradação moral, destruição do espírito, medo e angústia, o *spleen* está presente na maioria dos poemas. Por outro lado, o ideal serve para recordar o sujeito poético da necessidade de fuga para outra realidade. Existe a ambição de encontrar um universo melhor, contudo, existe a descrença na possibilidade de descobrir esse universo.

Cobain é um poeta de contrastes, já que a improbabilidade da existência do mundo ideal amplifica o tédio e a amargura do autor. A ansiedade e o sofrimento

tornam o *spleen* inevitável, ocorre independentemente das tentativas de escapatória à realidade. O ideal é uma forma de reduzir a melancolia do eu poético.

A ansiedade é retratada quando Kurt Cobain escreve sobre a carência de amor. O sentimento amoroso é visto como um refúgio:

I need an easy friend, I do
With a hand to lend, I do
I think you fit this shoe, I do
But you have a clue

I'll take advantage while
You hang me out to dry
But I can't see you every night
Free (About a girl, *Bleach*, 1989)

Duane R. Fish refere que nesta canção Cobain fala do uso da violência para manter as pessoas controladas: “In *About a Girl*, he talks about using violence to keep people under control” (Fish, 1995: 92). Contudo, Fish não explica a sua teoria nem demonstra onde é que essa violência é visível na canção. O nosso ponto de vista é diferente, na nossa análise o tema central do texto é a paixão. A paixão é uma fonte de esperança, mas também de sofrimento. O sujeito poético deseja a amada, porém sofre quando o amor não é correspondido. Alimenta a expectativa de que o carinho o salve de um mundo que adjectiva de cruel, contudo, sofre ao pressentir que esse carinho nunca chegará. O acto de amar é visto como algo tão redentor como castigador. O abrigo procurado no amor é causador de agonia. O sujeito poético gosta de acreditar que a paixão é um meio de chegar ao ideal, mas, no fundo, está ciente da incerteza de o atingir, facto que o deixa ansioso e aumenta a sua melancolia. Este é um tema habitual na poesia de todas as épocas, incluindo o decadentismo .

A alienação e o tédio provocam uma procura de exílio e, consequentemente, um isolamento. O poeta sente que não se quer limitar a sofrer e os pensamentos sobre a morte ganham forma. Começa a ponderar a hipótese de morrer, quer seja através da doença e degradação do corpo humano quer seja pela via do suicídio. O autor reconhece a morte como uma possibilidade, não só pelo facto de existir, mas sobretudo pelo

sofrimento de estar vivo. O poeta antecipa a sua morte ao reconhecê-la, esta atitude é habitual nos poetas decadentistas. Para Kurt Cobain o Homem apenas vive para morrer:

Look on the bright side is suicide
Lost eyesight I'm on your side
Angel left wing, right wing, broken wing
Lack of iron and/or sleeping
Protector of the kennel
Ecto-plasma
Ecto-skeletal
Obituary birthday
Your scent is still here in my place of recovery (Milk It, *In Utero*, 1993)

Neste poema, o leitor pode observar a atmosfera decepcionante. O tormento de estar vivo agravado pela ausência da mulher amada visível no verso “Your scent is still here in my place of recovery” conduz o sujeito poético a considerar o suicídio como algo provável.

A morte associada à figura feminina é uma característica do decadentismo e torna esta poética comparável à poesia de Baudelaire, como podemos observar em *Une Passante*:

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? (Baudelaire, 1996:127)¹⁷

¹⁷ Ágil e nobre, como uma perna de estátua. / Eu, eu bebia, tenso como um extravagante /
Em seu olho, céu lívido onde germina o furacão / A doçura que fascina e o prazer que mata /

Um clarão...depois a noite! Fugaz beleza / Cujo olhar, de repente me faz de súbito renascer /
Não te verei mais senão na eternidade? (M.T.)

Os versos acima apresentados são um excerto de um soneto dirigido a uma mulher que passa diante dos olhos do sujeito poético. Tal como na poesia de Cobain existem referências à morte e à impossibilidade de um afecto partilhado.

O *ennui* é o assunto mais frequente nos textos de Kurt Cobain. Toda a sua poética se desenrola a partir de um sentimento de fastio. O existencialismo inerente à sua escrita tem por base o desespero causado pelo tédio. *Smells Like Teen Spirit* é um dos diversos exemplos em que o autor divaga sobre a sua falta de interesse por tudo o que o envolve:

Load up on guns, bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's overboard and self-assured
Oh, no, I know a dirty word

Hello, Hello, Hello, How low?
Hello, Hello, Hello, How low?
Hello, Hello, Hello, How low?
Hello, hello, hello

With the lights out it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulato, an albino
A mosquito, my libido

I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end (*Smells Like Teen Spirit, Nevermind*, 1991)

Como referi anteriormente, o álcool e as drogas sempre foram uma fonte de evasão e inspiração para os poetas decadentistas. Rimbaud e Baudelaire faziam alusão

frequentemente ao vinho e ao ópio. Cobain escreve sobre drogas, contudo, substitui o ópio pela marijuana e o vinho pela heroína. Os estupefacientes desempenham a função de permitir que o sujeito poético viaje entre o mundo do *spleen* e o mundo ideal. A heroína cria ilusões e altera a noção do real, transmitindo uma sensação de elevação. Trata-se de uma progressão do *spleen* para o ideal, representa um convite aos leitores a escaparem da realidade.

No poema *Moist Vagina*, os efeitos da marijuana são comparados ao poder de sedução da mulher:

She has a moist vagina
I particularly enjoy her circumference
I've been sucking the walls of her anus

Marijuana
I prefer her to any other
Marijuana (Moist Vagina, B-side do *single All Apologies*, 1993)

A circunferência que o sujeito poético diz apreciar pode ser interpretada como o filtro de um cigarro e o sugar as paredes do ânus poderá ser o acto de fumar. No entanto, a descrição é feita como se de uma mulher se tratasse.

No século XIX, a capacidade sedutora do sexo feminino é comparada à sensação causada por outro vício no poema *La Destruction*, o vinho:

Parfois il prende, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes. (Baudelaire, 1996:147)¹⁸

Apesar da tentativa de chegar a um estado transcendente por via do consumo de algumas substâncias, Cobain chega à conclusão de que essa experiência é fraudulenta, pois não passa de uma sensação passageira. Depois de estar extasiado regressa à vida real, ao tédio de estar vivo. A impossibilidade de fuga ao aborrecimento influencia a sua

¹⁸ Às vezes ele rouba, sabendo do meu grande amor pela Arte / A forma da mais sedutora das mulheres / E, sobre os pretextos especiais da barata / Acostuma o meu lábio aos filtros infames (M.T.)

visão da morte, que é vista como a libertação de uma existência opressiva. As contradições e a falta de sentido da vida levam o sujeito poético a concluir que a morte é a única certeza: “Give me a Leonard Cohen afterworld / So I can sigh eternally” (Cobain, 1995:28)

A capacidade de chocar tanto no teor como no vocabulário, uma das características mais comuns do decadentismo, pode-se encontrar nas letras de Kurt Cobain quando este utiliza o obsceno para ferir o leitor. A canção *Rape me* é um tema de violência quer poética quer sonora. A agressividade das palavras repetidas através da anáfora é uma das particularidades deste poema:

Rape me, my friend

Rape me again

I’m not the only one

I’m not the only one

Hate me

Do it and do it again

Waste me

I’m not the only one

I’m not the only one

My favorite inside source

I’ll kiss your open sores

I appreciate your concern

You’re gonna stink and burn (Rape me, *In Utero*, 1993)

O sexo está presente também no poema *Polly*. O autor cria um sujeito poético violador. Toda o estupro é descrito do ponto de vista da pessoa que viola, numa espécie de viagem à mente do abusador sexual. Um estilo que também pode fazer lembrar a obra *Cold blood* onde Truman Capote entra no cérebro de um criminoso. O eu poético descreve todos os pormenores do acto que está a realizar:

Polly wants a cracker
Think I should get off her first
I think she wants some water
To put out the blow torch

Isn't me
Have a seed
Let me clip
Your dirty wings
Let me take a ride
Hurt yourself
Want some help
Help myself
Got some rope
Have been told
Promisse you
Have been true
Let me take a ride
Hurt yourself
Want some help
Help myself

Polly wants a cracker
Maybe she would like more food
She asked me to untie her
A chase would be nice for a few

Polly said...

Polly says her back hurts
And she's just as bored as me
She caught off my guard
Amazes me the will of instinct (Polly, *Nevermind*, 1991)

Aqui a comparação com a estética decadentista é feita através da aptidão para escandalizar adoptada pelos seus autores. Como anteriormente já foi referido, os decadentistas desafiavam as normas comportamentais e o bom gosto tanto na vida como na obra, colocando-se à margem daquilo que era aceite como arte pela maioria.

Kurt Cobain, ao ver-sejar sobre o abuso sexual, está a criar beleza utilizando o feio e repulsivo. Está, também ele, a desafiar as normas comportamentais e a colocar-se no espaço de marginalidade do que é reconhecido como sendo artístico. Para Cobain, o bom gosto pode estar naquilo que é hediondo. Assim, é reconhecível uma atitude semelhante à de escritores do século XIX. O autor encara o sórdido como inspirador. Neste caso específico, o que importa é a brutalidade da situação. Essa brutalidade contribui para que o leitor possa fazer a comparação com poetas como Baudelaire, Rimbaud ou até o português Cesário Verde.

Na escrita parnasiana, a arte é autónoma e procura dissociar-se de elementos que a possam ligar a qualquer tipo de atitude panfletária ou de mensagem social. Em Cobain, podemos observar algumas contradições. Assume uma atitude parnasiana ao defender a arte pela arte, no entanto, ao analisarmos excertos de poemas como *Polly* ou *Rape me* é possível descortinar um cariz social. É necessário referir que essas contradições não impedem que se faça o paralelo previamente estabelecido, pois a analogia está no léxico e no estilo, não numa provável função social ou atitude parnasiana. Cobain escreve para indignar o leitor e ao utilizar linguagem grosseira em assuntos do domínio da intimidade.

A angústia de Cobain é fruto de um mal-estar que conduz à dor do ser. Para além da paranóia maníaco-depressiva, Kurt sofria de distúrbios alimentares que lhe causavam problemas de estômago e consumia heroína como um analgésico:

Durante um ano, uma vez por outra tinha experimentado heroína. Há cinco anos que tinha um problema de estômago, era como se tivesse um cão raivoso que me dilacerava lentamente, dia após dia. Era um terrível tormento que me levava a ser esquizofrénico, e sentia-me enlouquecer... (Cobain, 1998: 59)

Esta doença leva-o ao desespero da dor física que, por sua vez, produz uma aflição pelo facto da sua existência estar condicionada por essa enfermidade. Desta forma, o tormento de existir pode ser uma consequência da dor física. É assim uma agonia dupla.

A coexistência de dois tipos de sofrimento era visível nos poetas decadentistas que sofriam de tísica pulmonar. Esta dupla angústia transformou-se numa incapacidade de comunicação comparável ao autismo e num desejo de abandonar o mundo em que viviam para construir outro melhor.

Tal como a bÍlis negra originava o temperamento melancólico, também o estado físico de Cobain é um dos motores da sua poesia. A sua impotência perante o seu sofrimento físico proporciona a desistência da vida e a procura de uma constante alienação. A imagem do poeta doente permite-nos voltar a fazer a comparação com o decadentismo. Este cantor é, no século XX, o poeta bilioso do século XIX. Mais uma vez o adoecimento físico provoca a doença da alma.

Kurt Cobain escreve também sobre uma melancolia existencial. Na sua poesia, está presente uma tristeza profunda que se traduz no *spleen*. O *spleen*, que antes se referia à bÍlis negra, assume na poética do vocalista dos Nirvana a forma da degenerescência física, psicológica e moral. O *spleen* leva ao desapontamento e à desolação. Não é uma doença física, mas uma dor de existir, por vezes motivada pela degradação do corpo. Poetas do século XIX descreveram-no inspirados pela sua saúde débil.

Não se pode afirmar que a influência do decadentismo em Cobain seja consciente ou propositada. Apesar de afirmar ser um leitor voraz, neste estudo não foi encontrada nenhuma referência aos decadentistas do século XIX, mas a outros autores que também foram influenciados por essa estética, como Burroughs: “Leio muitíssimo e os meus livros preferidos são escritos por aqueles que, para mim, são filósofos: Burroughs, Bukowski, Beckett... (Cobain, 1998: 79).” Apesar de referir ler vários escritores, Cobain afirmou ser particularmente influenciado por Burroughs:

O meu escritor favorito é, sem dúvida, William Burroughs. Dele retomei a técnica do *cut-up*, com a inserção de fragmentos poéticos e outro material semelhante em quase todos os textos das minhas canções. Muitas vezes, porém, os fragmentos poéticos provêm de poesias que não têm significado concreto, que são também construídas com a técnica do *cut-up* (...) (Cobain, 1998:50)

Cobain chegou a gravar um disco com a participação de Burroughs e, na tradução espanhola da sua última entrevista, dada a John Savage para a Rolling Stone, nomeia esse momento como um dos mais importantes do ano que então decorria:

“Aunque todavía estoy hipnotizado por todo eso”. Enumera los motivos que tiene para estar satisfecho: “Haber sacado este disco. Mi familia. Haber conocido a William Burroughs y haber grabado un disco con él. Son sólo pequeñas cosas que no les interesan a nadie”. (Cobain, 2004:55)

Não é possível saber se Kurt tinha a intenção de ressuscitar uma estética. No entanto, é visível na sua poética denominadores comuns ao decadentismo. Se tivermos em conta que o decadentismo é uma atitude, podemos dizer que este cantor é um exemplo dessa mesma atitude.

A 8 de Abril de 1994, quando fazia uma pausa na digressão de *In Utero* (disco posterior a *Nevermind*), Kurt Cobain foi encontrado morto na sua casa em Seattle. Como causa de morte foi apontado suicídio com um tiro de caçadeira na cabeça.

Kurt Cobain ficou no livro da história das artes como músico e não como escritor. Contudo, escrevia letras de canções que são poemas vencidistas, cépticos e decadentistas quanto baste para as podermos ler como a poesia de um vencido da vida. Seja na escrita da música ou na música da escrita (pois a poesia também tem melodia), a sua obra cheira a espírito decadentista.

Conclusão

Para a conclusão deste trabalho é essencial verificar se as questões de partida foram respondidas. Será que o *spleen* se alastrou na palavra escrita e cantada nos Estados Unidos? Creio ter sido provado que sim. Directa ou indirectamente o decadentismo do final do século XIX influenciou diversos escritores e letristas de canções. Não é possível saber se existia uma intenção de ressuscitar uma estética. No entanto, é visível na poética de vários autores denominadores comuns ao decadentismo. Se tivermos em conta que o decadentismo é uma atitude, ficou demonstrado que existiram diversos criadores que desenvolviam essa atitude na vida e na obra. Todavia, não é crível que tenha havido uma tentativa de criar um movimento decadentista na música ou na literatura do século XX. É possível encontrar traços decadentistas no trabalho de alguns artistas, porém não podemos afirmar que têm a intenção de ressuscitar o decadentismo. Contudo, embora não se possa afirmar que a influência decadentista fosse deliberada, podemos assegurar que existem semelhanças de estilo em vários autores do século XX, quer na música quer na escrita, e que essas similitudes se inserem dentro das características decadentistas.

A análise política e social feita durante este ensaio tinha como objectivo responder a uma pergunta obrigatória: Que influência tiveram as diferentes crises, sejam elas financeiras ou de valores, na sociedade americana para o desenvolvimento de uma estética decadentista na escrita de canções e poemas? Durante os anos de depressão e guerra quer o decadentismo quer a boémia perderam admiradores. Poder-se-ia esperar que o pessimismo imperasse na arte em época de dificuldade, contudo, tal não sucedeu. Quanto à boémia foi perdendo importância devido ao facto das condições financeiras dos americanos se terem agravado. Como já foi referido, a população não se podia dar ao luxo de embarcar numa retórica decadentista quando a prioridade era sobreviver. O decadentismo e a boémia parecem ser produtos da abundância e dos facilismos por ela concedidos. É devido à facilidade permitida pelas condições socioeconómicas favoráveis que se geram grupos de pensadores e artistas preocupados com a insatisfação social. Quando essas condições faltam a preocupação é a sobrevivência. O facto de não se ter destacado nenhum artista decadentista numa época em que a América se debatia com escândalos políticos e problemas económicos vem provar a teoria já aqui defendida

de que o decadentismo é um produto da abundância, com tendência para aparecer em alturas de maior conforto financeiro.

Existem, no entanto, duas interrogações cujas respostas não são tão lineares: Como é que um país optimista desenvolve uma cultura decadentista? E qual é o espaço criado por essa cultura? Recordemos que o aparecimento e desaparecimento do decadentismo são cíclicos. A estética decadentista começa sempre por ocupar um espaço marginal em relação ao que é aceite como arte na década em questão, entrando em colisão com a cultura vigente, para mais tarde passar a ser integrada nessa mesma cultura dominante, nomedamente por parte das camadas mais jovens. De facto, num país como os Estados Unidos a contracultura, que deveria estar em oposição ao *mainstream*, isto é, ser para uma minoria e não para uma maioria, é rapidamente assimilada e algo que todos os autores investigados para esta dissertação têm em comum é virem da contracultura para passarem a ser a cultura imperante. No entanto, o espaço desta estética é mesmo esse, surgir como alternativa ao optimismo e assumir a dissidência, mesmo num país que absorve todos os modos de vida. Antes da tal absorção existe a dissidência que deixa de ser dissidência quando é absorvida pela maioria para passar a ser esquecida em tempos de crise, este tem sido o percurso do decadentismo.

Tendo em conta as conclusões escritas acima importa perguntar: Qual o papel do cantor/poeta/escritor maldito na sociedade norte-americana do século XX? O autor decadentista tem um papel de ruptura, não de apontar deliberadamente um caminho através da arte, mas de criar uma alternativa à arte vigente. Se observarmos a forma como os *Beats* influenciaram Bob Dylan a transformar letras de canções numa arte poética e, por sua vez, Dylan influenciou outros músicos a trazer a literatura até ao universo das canções, conseguimos perceber como se foram abrindo novos espaços na arte através do decadentismo. Lembremos que antes de Dylan a música *pop* não tinha qualquer espessura narrativa e depois de Dylan surgiram letristas/poetas como Jim Morrison que se apropriaram do decadentismo para criar *rock*. Desta forma, abriu-se assim novos horizontes a uma estética. Essa abertura de horizontes poderá ser involuntária, visto que os criadores deste estilo tinham um discurso vencidista e não pareciam ter a intenção de usar a arte como catalisador para uma qualquer mudança, mas acaba por acontecer.

Em suma, este trabalho prova que o decadentismo foi sendo revitalizado ao longo do século XX, não se remetendo à literatura, pois foi transposto também para a

música. Embora desapareça em épocas de crise, reaparece em períodos de fulgor financeiro por se tratar de um produto da abundância como já foi explicado. Apesar da capacidade da América em assimilar qualquer tipo de cultura rapidamente, o decadentismo aparece como uma alternativa à arte vigorante, otimista e politizada, e voluntaria ou involuntariamente tem o papel de criar espaços para escritores, músicos, leitores e ouvintes que não se identificam com as criações que imperam.

Bibliografia

Bibliografia Primária:

BARNES, Djuna, *Antiphon*, Hamburg: Green Integer, 1958/2000.

BARNES, Djuna, *Nightwood*, Champaign: Dalkey Archive Press, 1936/1995.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris: Folio Classique, 1861/2004.

BIERCE, Ambrose, *Black Beetles in Amber*, Hamburg: Tredition, 1892/2011.

BIERCE, Ambrose, *Shapes of Clay*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1903/2007.

BIERCE, Ambrose, *Tales of Soldiers and Civilians*, Kent: Kent State University Press, 1892/2011.

BURROUGHS, William S., em entrevista a Conrad Knickerbocker, *Paris Review*, 1965, *Beat Writers at Work*, New York: The Paris Review, 1999, pp. 2 – 30.

BURROUGHS, William S., *Junky*, London: Penguin, 1953/2008.

BURROUGHS, William S., *Queer*, London: Penguin, 1985/2010.

COBAIN, Kurt, em entrevista a Jon Savage, *Rolling Stone* nº62 (versão espanhola), 2004, p. 54 – 58

COBAIN, Kurt, *Journals*, New York: Penguin Group Incorporated (USA), 2003.

COBAIN, Kurt, *Odeio-me e Quero Morrer*. Tradução e organização de João Lisboa, Lisboa: Assírio e Alvim, 1998

COBAIN, Kurt, *Kurt Cobain*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

DYLAN, Bob, *Canções. Volume I.(1962-1973)*, Lisboa: Relógio de Água, 2006.

DYLAN, Bob, *Crónicas – Volume I*, Tradução de Bárbara Pinto Coelho, Lisboa: Ulisseia, 2005.

DYLAN, Bob, *Tarântula*, tradução de Vasco Gato, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 1966/2007.

FULLER, Henry Blake, *The Cliff-Dwellers*, Peterborough: Broadview Press, 1893/2010.

FULLER, Henry Blake, *The Chatelaine of La Trinité*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1892/2010.

FULLER, Henry Blake, *The Chevalier of Pensieri-Vani*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1890/2010.

FULLER, Henry Blake, *With the Procession*, Chicago: University of Chicago Press, 1895/1965.

GINSBURG, Allen, *Howl*, London: Penguin, 1956/2010.

GUINEY, Louise Imogen, *A Roadside Harp*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1894/2004.

GUINEY, Louise Imogen, *Goose Quill Papers*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1885/2008.

GUINEY, Louise Imogen, *Little English Gallery*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1894/2010.

GUINEY, Louise Imogen, *Patrins*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1897/2007.

GUINEY, Louise Imogen, *Songs at the Start*, Arvada: Bibliographical Center for Research, 1884/2010.

GUINEY, Louise Imogen, *The White Sail and Other Poems*, Boston: Ticknor, 1887/2012.

HARLAND, Henry, *The Cardinal's Snuff-Box*, Ashland: Idylls Press, 1898/2006.

HARLAND, Henry *The Lady Paramount*, Berkeley: University of California Libraries, 1902/2012.

HUNEKER, James, *Pathos Of Distance A Book Of A Thousand And One Moments* Whitefish: Kessinger Publishing, 1922/2005.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris: Folio Classique, 1884/1992

MURGER, Henri, *Scènes de la Vie Bohème*, Salt Lake City: Peregrine Smiths Book, 1845/1988.

KEROUAC, Jack, *On The Road*, London: Penguin, 1957/1972.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies Completes*, Paris: Libraire Générale Française, 2011.

SALTUS, Edgar, *Imperial Purple* Whitefish: Kessinger Publishing, 1892/2007.

SALTUS, Edgar, *The Anatomy of Negation*, London: Williams and Norgate, 1886/2012.

SALTUS, Edgar, *The Imperial Orgy*, Philadelphia: Boni & Liveright, 1920/2012.

SALTUS, Edgar, *The Philosophy of Disenchantment*, Berkeley: University of California Libraries, 1887/2012.

SALTUS, Francis, *Honey and Gall*, Whitefish: Kessinger Publishing, 1873/2007.

SALTUS, Francis, *Shadows and Ideals*, Cornell: Cornell University Library, 1890/2009.

Bibliografia Secundária:

APTER, Jeff, *The Dave Grohl Story*, New York: Omnibus Press, 2008.

ARNOLD, Gina, *Route 666 On The Road To Nirvana*, London: Picador, 1993.

AZERRAD, Michael, *Come as you Are: The Story of Nirvana*, Rantoul: Doubleday, 1993.

BANNISTER, Matthew, “«Loaded»: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities”, *Popular Music*, Vol. 25, Nº 1 (Jan. 2006), pp. 77-95.

BOWDEN, Betsy, “Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan by Betsy Bowden”, *Folklore*, Vol. 95, Nº1 (1984), p. 134.

BRANNIGAN, Paul, *This is a Call: the life and times of Dave Grohl*, London: Harper Collins, 2011.

CEIA, Carlos, *De Punho Cerrado*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

CHAFE, William H., *The Unfinished Journey – America Since World War II*, New York: Oxford University Press, 2007.

COTT, Jonathan, (ed.), *The Essential Interviews*, New York: Wenner Books, 2006.

COUPE, Laurence, *Beat Sound, Beat Vision*, Manchester: Manchester University Press, 2007.

CROSS, Charles R., *Heavier than Heaven: A Biography of Kurt Cobain*, New York: Hyperion, 2001.

DICKSTEIN, Morris, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

DIDION, Joan, “Missionaries of Apocalyptic Sex”, rpd. *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, 1995, pp. 327-329.

DRAKE, Richard, “Decadentism and Decadent Romanticism in Italy: Toward a Theory of Decadence”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 17, Nº 1 (Jan., 1982), pp. 69-92.

- FISH, Duane R., "Serving the servants: An analysis of the music of Kurt Cobain", *Popular Music and Society*, Vol. 19, Nº 2 (1995), pp. 87-102.
- FORNAS, Johan, *The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre*, rpd. *Popular Music*, Vol. 14, Nº 1 (Jan., 1995), pp. 111-125.
- FOSTER, Edward, (ed.), *Decadents, Symbolists, & Aesthetes in America: Fin-De-Siecle American Poetry: An Anthology*, Greenfield: Talisman House, 2000.
- FOSTER, Hal, "Obscene, Abject, Traumatic", *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 106-124.
- FOWLIE, William, "Rimbaud and Jim Morrison: The Rebel as Poet, A Memoir by William Fowlie", *The French Review*, Vol. 69, Nº 6 (May 1996), pp. 1015-1016.
- FRITH, Simon, "Rock and Politics of Memory", *Social Text*, Nº 9/10 (Spring - Summer, 1984), pp. 59-69.
- HALLIWELL, Martin, *American Culture in the 1950s*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- HEYLIN, Clinton, *Behind The Shades*, London: Faber and Faber, 2011.
- HOFSTADTER, *The Age of Reform*, New York: Vintage, 1960.
- HOOPER, Giles, "«Nevermind» Nirvana: A Post-Adornian Perspective", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 38, Nº1 (Jun., 2007) pp. 91-107.
- HOPKINS, Jerry & SUGERMAN, Daniel, tradução de Rita Freudenthal. *Daqui ninguém sai vivo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1980/1994.
- HUKE, James, *Jim Morrison Scrapbook*, Chronicle Book, San Francisco, 2007.
- HUMPHREY, Clark & PETERSON, Charles, "Loser: The Real Seattle Music Story/ Screaming Life: A Chronicle of the Seattle Music Scene", *Popular Music*, Vol. 16, Nº 2 (May 1997), pp. 231-234.
- JONES, Landon Y., *Great Expectations: America and the Baby Boom Generation*, New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1980.
- JONES, Steve, "Covering Cobain: Narrative patterns in journalism and rock criticism", *Popular Music and Society*, Vol. 19, Nº 2 (1995), pp. 103-108.
- KARJA, Antti-Ville, "A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation", *Popular Music*, Vol. 25, Nº 1 (Jan., 2006), pp. 3-19.
- KRUSE, Holly, "Subcultural Identity in Alternative Rock Music", *Popular Music*, Vol. 12, Nº 1 (Jan., 1993), pp. 33-41.

KUREISHI, Hanif & SAVAGE, Jon, (ed.), *The Faber Book of Pop*, London: Faber and Faber, 1995.

LAQUEUR, Walter, "Fin-de-siecle: Once More with Feeling", *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, N° 1 (Jan., 1996), pp. 5-47.

LEE, Robert, (ed.), *The Beat Generation Writers*, London: Pluto Press, 1996.

LHAMON JR., W.T., *Deliberate Speed: The Origins of a cultural Style in the American 1950s*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

MAZULLO, Mark, "The Man Whom the World Sold: Kurt Cobain, Rock's Progressive Aesthetic, and the Challenges of Authenticity", *Musical Quarterly*, Vol. 84, N° 4 (Winter 2000), pp. 713-742.

MAZZARELLA, Sharon R. & MUTO, Jan, "Foreword", *Popular Music and Society*, Vol. 19, N° 2 (1995), pp. 1-2.

MCLEOD, Kembrew, "A Critique of Rock Criticism in North America", *Popular Music*, Vol. 20, N° 1 (Jan., 2001), pp. 47-60.

MEDOVOL, Leerom, "Mapping the Rebel Image: Postmodernism and the Masculinist Politics of Rock in the U.S.A.", *Cultural Critique*, N° 20 (Winter, 1991-1992), pp. 153-188.

MELLERS Wilfrid, "God, Modality and Meaning in Some Recent Songs of Bob Dylan", *Popular Music*, Vol. 1 (1981), pp. 142-157.

MENDELSSOHN, Michèle, (ed.), *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, Edinburgh: Edinburgh Studies in Transatlantic Literatures, 2007.

MIDDLETON, Jason & BEEBE, Roger, "The Racial Politics of Hybridity and «Neo-Eclecticism» in Contemporary Popular Music", *Popular Music*, Vol. 21, N° 2 (May, 2002), pp.159-172.

MOORE, Ryan, *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, New York: NYU Press, 2009.

MORRELL, Brad, *Nirvana e o Som de Seattle*, Lisboa: Relógio de Água.

MUTO, Jan, "He was the woman of his dreams: Identity, gender, and Kurt Cobain", *Popular Music and Society*, Vol. 19, N° 1 (1995), pp. 69-85.

NICHOLSON, Virginia, *Among the Bohemians: Experiments in Living, 1900 – 1930* London: Penguin, 2002.

NOLAND, Carrie Jaurès, "Rimbaud and Patti Smith", *Critical Inquiry*, Vol. 21, N° 3 (Spring, 1995) pp. 581-610.

NORDAU, Max Simon, *Degeneration*, tradução de George L. Mosse, University of Nebraska: Nebraska Press, 1895/1993.

ORTNER, Sherry B., "Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World", *Cultural Anthropology*, Vol. 13, Nº 3 (Aug., 1998), pp. 414-440.

PECORA, Norma & MAZZARELLA, Sharon R., "Kurt Cobain, generation X, and the press: College Students respond", *Popular Music and Society*, Vol. 19, Nº 2 (1995), pp. 3-22.

PLIMPTON, George, (ed.), *Beat Writers at Work*, New York: The Paris Review, 1999.

PRATO, Greg, *Grunge is Dead*, Toronto: ECW Press, 2009.

PRESS, Joy, "Never More", rpd. *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, 1995, pp. 786-806.

ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1995.

SAYERS, Janet, "Teenage Dreams: Feminism, Psychoanalysis, and Adolescence", *Signs*, Vol. 25, Nº 3 (Spring, 2000), pp. 817-839.

SCHIPPERS, Mimi, "The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock: An Analysis of Intersectionality", *Gender and Society*, Vol. 14, Nº 6 (Dec., 2000), pp. 747-764.

SEWALL, Gilbert T., (ed.), *The Eighties: A Reader*, Reading: Addison-Wesley, 1997.

SHEVORY, Thomas C., "Bleached Resistance: The politics of grunge", *Popular Music and Society*, Vol. 19, Nº 2 (1995), pp. 23-48.

SPACKMAN, Barbara, "The Rethoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio by Barbara Spackman", *Modern Philology*, Vol. 89, Nº 2 (Nov., 1991), pp. 300-302.

SULLIVAN, Robert, (ed.), *Bob Dylan: Forever Young*, New York: Life Book, 2012.

TOW, Stephen, *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*, Seattle: Sasquatch Book, , 2011.

TOYNBEE, Jason, "Policing Bohemia, Pinning up Grunge: The Music Press and Generic Change in British Pop and Rock", *Popular Music*, Vol. 12, Nº 3 (Oct., 1993), pp. 289-300.

TRUE, Everett, *Nirvana: The True Story*, New York: Omnibus Press, 2012.

WEIR, David, *Decadence and the making of modernism*, Amherst: University of Massachussets Press, 1995.

WEIR, David, *Decadent Culture in the United States: Art and Literature against the grain 1890-1926*, New York: State University of New York Press, 2008.

WILENTZ, Sean, *Bob Dylan in America*, New York: Doubleday, 2010.

WILSON, Elizabeth, *Bohemian: The Glamorous Outcasts*, London: I.B. Tauris, 2000.

WRIGHT, Robert, "I'd Sell You Suicide: Pop Music and Moral Panic in the Age of Marilyn Manson", *Popular Music*, Vol. 19, N° 3 (Oct. 2000), pp. 365-385.

YARM, Mark, *Everybody Loves Our Town*, New York: Crown Archetype, 2011.

ZACK III, Albin J., "Bob Dylan and Jimi Hendrix: Juxtaposition and Transformation «All along the Watchtower»", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, N° 3 (Fall 2004), pp. 599-644.

Discografia:

DYLAN, Bob, *Bob Dylan*, Columbia Records, 1962

DYLAN, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963

DYLAN, Bob, *The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records, 1964

DYLAN, Bob, *Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records, 1964

DYLAN, Bob, *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, 1965

DYLAN, Bob, *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, 1965

DYLAN, Bob, *Blonde On Blonde*, Columbia Records, 1966

DYLAN, Bob, *John Wesley Harding*, Columbia Records, 1967

DYLAN, Bob, *Nashville Skyline*, Columbia Records, 1969

DYLAN, Bob, *Self Portrait*, Columbia Records, 1970

DYLAN, Bob, *New Morning*, Columbia Records, 1970

NIRVANA, *Bleach*, Sub Pop, 1989

NIRVANA, *Nevermind*, Geffen Records, 1991

NIRVANA, *Incesticide*, Geffen Records, 1992

NIRVANA, *In Utero*, Geffen Records, 1993

THE DOORS, *The Doors*, Elektra Records, 1967

THE DOORS, *Strange Days*, Elektra Records, 1967

THE DOORS, *Waiting for the Sun*, Elektra Records, 1968

THE DOORS, *The Soft Parade*, Elektra Records, 1969

THE DOORS, *Morrison Hotel*, Elektra Records, 1970

THE DOORS, *L.A. Woman*, Elektra Records, 1971

THE DOORS, *Other Voices*, Elektra Records, 1971

THE DOORS, *Full Circles*, Elektra Records, 1972

Filmografia:

CROWE, Cameron, *Pearl Jam Twenty*, Simon & Schuster, 2011

CROWE, Cameron, *Singles*, Warner Bros, 1992

DOWER, John, *The Last 48 Hours of Kurt Cobain*, BBC, 2007

EPSTEIN, Rob, FRIEDMAN, Jeffrey, *Howl*, Oscilloscope Laboratories, 2010

LERNER, Murray, *The Other Side of the Mirror*, Sony/BMG, 2007

PENNEBAKER, D.A., *Don't Look Back*, Sony/BMG, 1967

PRAY, Doug, *Hype!*, Lions Gate Entertainment, 1996

SCORCESE, Martin, *No Direction Home*, Paramount Pictures, 2005

STONE, Oliver, *The Doors*, Tristar Pictures, 1991

VAN SANT, Gus, *Last Days*, 2006